



CONFÉRENCES

DE

L'ACADÉMIE ROYALE

DE

PEINTURE ET DE SCULPTURE

OUVRAGES DE M. HENRY JOUIN

David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains. Deux portraits du maître d'après Ingres et Ernest Hébert, de l'Institut, 23 planches et un *fac-similé* gravés par A. Durand. — *Ouvrage couronné par l'Académie française.* — 1878, 2 vol. grand in-8° vélin. — Prix : 50 fr. — Exemplaires sur papier de Hollande. — Prix : 200 fr.

Antoine Coyzevox, sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur l'École française de sculpture avant le XVIIe siècle. *Ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts.* — 1883. 1 vol. in-12. — Prix : 3 fr. 50.

La Sculpture en Europe, précédé d'une conférence sur le *Génie de l'art plastique.* — 1 vol. grand in-8°. — 6 fr.

La Sculpture au Salon de 1873, précédé d'une étude sur l'*Œuvre sculptée*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1874, précédé d'une étude sur le *Marbre*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1875, précédé d'une étude sur le *Procédé*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1876, précédé d'une étude sur la *Statue*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1877, précédé d'une étude sur le *Groupe*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1878, précédé d'une étude sur le *Buste*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1879, précédé d'une étude sur le *Bas-relief*, grand in-8°. — 2 fr.

La Sculpture au Salon de 1880, précédé d'une étude sur les *Pierres gravées*, grand in-8°. — 2 fr.

Hippolyte Flandrin. — Les Frises de Saint-Vincent-de-Paul. — Conférences populaires. — Grand in-8°. — Prix : 1 fr. 50.

Portraits nationaux. — Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc., exposés dans les galeries des portraits nationaux au palais du Trocadéro, en 1878. — 1 vol. in-8°. — 3 fr.

Musée d'Angers. — Notice historique et analytique des peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins. Collection Bodinier. Collection Lenepveu. Legs Robin. Musée David. 2e édition, avec un supplément. 1881, in-12, XVI-304 p., orné d'un portrait de David d'Angers. Prix : 1 fr. 50.

CONFÉRENCES

DE

L'ACADÉMIE ROYALE

DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

RECUEILLIES, ANNOTÉES ET PRÉCÉDÉES D'UNE ÉTUDE

SUR

LES ARTISTES ÉCRIVAINS

PAR

M. HENRY JOUIN

Lauréat de l'Institut

(Académie française et Académie des beaux-arts)

De pictore, nisi artifex judicare non potest.
(PLINE LE JEUNE, *Lib. I, Epist. I.*)

PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

—

1883

A

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

EST DÉDIÉ CE RECUEIL

DES

CONFÉRENCES

DE

L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

ET DE SCULPTURE

SON AINÉE

H. J.

LES

ARTISTES ÉCRIVAINS

INTRODUCTION

LES ARTISTES ÉCRIVAINS

Y a-t-il des degrés dans les diverses manifestations du beau?

N'en doutons pas.

L'orateur use de procédés qui ne sont pas ceux de l'écrivain, et, de son côté, l'artiste, peintre, sculpteur, architecte ou musicien, a ses modes d'expression qu'il serait difficile de comparer entre eux, mais qui placent l'homme d'art dans une sphère autre que celle où vivent l'homme de lettres et l'homme de tribune.

Tous sont artistes au sens élevé du mot. Tous ont pour terme de leur activité la domination de l'esprit et du cœur par le jeu d'une pensée noble, impétueuse, aimable ou touchante, rendue dans un langage élevé ou sous une forme élégante et choisie.

Entre tous, celui qui a le privilège de l'éclat et de la puissance dans la plus ample mesure, c'est l'orateur.

I

Un poète a dit : L'orateur, c'est le semeur.

L'image n'est pas complète. Le semeur est un ouvrier patient qui travaille pour l'avenir. Le semeur ne sait ce qu'il fait, parce qu'il ignore quels soleils luiront sur la graine qu'il jette au vent, et que le vent porte à la glèbe. Le semeur est passif; ce n'est pas lui qui transforme le grain de la veille en l'épi des moissons futures. Le semeur est l'artisan muet de sa propre vie. Sa pensée n'est pas en mouvement lorsqu'il agit. Il marche, et sa main, par un geste rythmé qui n'est pas sans grandeur, abandonne aux sillons la source de tout aliment. Mais cette haute mission, le semeur l'accomplit chaque année le même jour, à la même heure, sans initiative, sans liberté, incapable de hâter l'instant de son action, empêché de surseoir dans son œuvre, s'il ne veut compromettre la richesse nationale en appelant la disette sur lui-même et sur son pays.

Tel n'est pas l'orateur.

Maître du moment et du lieu, il l'est encore de la semence qu'il va répandre. A son gré, l'orateur peut fonder ou détruire. Ses triomphes ont la soudaineté de la foudre. Ils s'étendent sur des foules, des armées, des peuples auxquels ils communiquent une même vie, qu'ils orientent vers un même but. Une conviction ardente, une évidence imprévue et irrésistible s'emparent des âmes que remue l'orateur. Il n'a qu'un instrument, le verbe, cette chose étrange et supérieure qui

est l'attribut exclusif de l'homme et le fait roi de la création ; le verbe, cette arme et ce lien dont notre Montaigne a dit : « Nous ne sommes hommes et ne nous tenons les uns les autres que par la parole ». L'orateur a cette haute fortune de trouver son outil dans la parole : voilà pourquoi le prestige de l'éloquence est universel.

L'éloquence est l'art des grands et des humbles.

Peu d'hommes reçoivent de Dieu ce don de commandement, mais il n'est pas un homme que l'éloquence n'ait subjugué. Je ne sais quoi d'auguste et de tragique s'attache aux pas de l'orateur. Nouveau Fabius, il porte dans ses discours la paix ou la guerre. Lorqu'il parle, de violentes passions se font jour pour le combattre ou le défendre. L'émotion monte comme une mer qui grossit, le théâtre s'étend, le rayon de la parole franchit de vastes espaces, qu'il couvre de sa lumière irréfutable et souveraine.

Tel est l'ébranlement des esprits sous la parole de l'orateur, que, dans ses heures d'inquiétude, c'est à lui qu'un grand peuple veut remettre ses destinées. La Grèce a fait Démosthène homme d'État; Rome fit d'Antoine un général, de Cicéron un consul. En des jours plus proches de nous, lorsqu'une foule ameutée battait les portes de l'Hôtel de Ville de Paris, en arborant le drapeau rouge, c'est à Lamartine que ses concitoyens terrifiés demandèrent de dompter, par son éloquence, la populace en délire.

Qui n'a présent à l'esprit le spectacle d'un seul homme, hissé sur une chaise boiteuse, à l'une des fenêtres du palais, dominant de sa voix stridente le bruit des fusils, le cri monotone et hideux des forcenés qui réclament le drapeau rouge, les longs murmure

qui montent des rangs serrés de ce peuple épars sur la place de Grève ? Qui n'admirerait l'audace, la fermeté, la grandeur de cette parole magnifique, par laquelle Lamartine eut raison de l'émeute : « Le drapeau rouge que vous nous apportez n'a jamais fait que le tour du Champ de Mars, traîné dans le sang du peuple en 91 et 93, et le drapeau tricolore a fait le tour du monde avec le nom, la gloire et la liberté de la patrie ! »

Aux applaudissements qui couvrirent cette protestation superbe, personne n'osa s'y méprendre, il était évident que l'honneur national était sauf ; la France était reconquise sur la Révolution, tout à l'heure quasi triomphante. Et son indépendance recouvrée, la France la devait à l'éloquence d'un seul.

II

Nous avons nommé Montaigne. On sait quelles relations étroites existèrent entre Montaigne et La Boëtie. « Si on me presse de dire pourquoi je l'aimais, écrit Montaigne, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en disant : *Parce que c'était lui, parce que c'était moi !* »

Ainsi parle l'auteur de la *Lettre sur la mort de La Boëtie*. Cette *Lettre* est un chef-d'œuvre de piété fraternelle. Il semble que le nom de « frère », nom « plein de dilection » dont les deux magistrats avaient fait « leur alliance », leur appartînt de par une naissance commune. Cette union de deux âmes, de deux esprits, union qui ne pouvait être rompue que par la mort, est l'un des attraits des livres de Montaigne. En maint endroit des *Essais*, il jette une plainte, un cri à l'adresse

de l'ami qu'il regrette « en un pensement si pénible que cela lui fait grand mal. » Des larmes roulent entre les lignes de l'inimitable chapitre de *l'Amitié,* et c'est Montaigne qui signale à l'attention de son siècle un court traité de La Boëtie sur *la Servitude volontaire.* Informées du mérite de cet ouvrage, les générations successives voudront l'ouvrir, et l'un des maîtres de notre temps rendra ce magnifique témoignage du génie précoce de La Boëtie : « Le traité de *la Servitude volontaire,* qu'il écrivit à vingt ans, étincelle de pensées fortes, d'images hardies, et semble un manuscrit antique trouvé dans les ruines de Rome, sous la statue brisée du plus jeune des Gracques. »

Tel est le livre, telles la puissance et la contrainte relatives de l'écrivain.

Composé dans le silence et la réflexion, le livre est fait de pages. L'abondance des pensées constitue la richesse de l'écrivain. Il ne s'inquiète pas de limiter ses tableaux. Ceux qui le liront dans vingt ans le rencontrent aujourd'hui sans se douter qu'il est en travail et qu'il fait son œuvre. Il est maître de son labeur. Nul ne le presse d'achever. Chaque jour, lorsqu'il reprend sa plume, il peut dire à nouveau son deuil, sa joie, son enthousiasme, sa colère avec une énergie croissante, et des hommes lui naîtront qui partageront sa haine ou son amour.

Son outil n'est pas le verbe. On ne l'entendra pas au Forum appeler et retenir pour une heure tout un peuple au pied de la tribune. Ses outils sont la plume de l'oiseau, une goutte d'encre, un rouleau de papier. Des signes conventionnels, indéchiffrables pour les ignorants, froids et sans beauté pour l'œil du lettré, aident l'écrivain à fixer sa pensée.

Où est le verbe éclatant, où cette lave brûlante qui s'échappait tout à l'heure des lèvres de Lamartine ou de Cicéron? L'écrivain n'a pas le don fougueux et superbe qui fait l'orateur. Mais cette foule que les tribuns électrisent est une foule impatiente. Elle a ses murmures significatifs. Elle sera vaincue peut-être par l'homme qui lui parle, mais elle indique à son vainqueur, par l'attitude, le regard ou la voix, les arguments qu'il doit invoquer. Elle dicte à l'orateur, qu'elle redoute et qui l'attire, la pensée, l'action dont elle subira l'ascendant.

Un discours est un dialogue.

Deux interlocuteurs sont en présence : l'orateur et l'auditoire. Aussi, tout discours porte sa date. La scène, le cadre dans lesquels s'est exercé l'homme de parole veulent être restitués par le curieux qui tentera de ressaisir toute la portée d'un discours.

Il n'en est pas de même des pages écrites. Le philosophe et l'historien s'étant écartés de la foule lorsqu'ils ont résolu de donner une forme à leur pensée, la lecture silencieuse de leurs écrits ne leur est pas défavorable. Rédigés avec une sage lenteur, à la claire lumière du bon sens et de la réflexion, leurs livres inclinent l'âme à des convictions pleines de mesure. Ils mûrissent l'esprit du lecteur. Montaigne écrivant sur La Boëtie élève un monument impérissable à l'amitié. Tacite ayant parlé de son temps avec le désintéressement du citoyen qui juge les hommes et les faits comme s'ils lui étaient étrangers, Tacite nous émeut et nous convainc par le calme et sévère enchaînement de son récit.

Sans doute, l'action de l'historien n'est pas immédiate, mais elle est durable; l'histoire n'a pas pour

but d'entraîner, elle instruit. Tacite n'est pas Cicéron, mais les hommes que combattit Cicéron par son éloquence se sont appelés Catilina, Verrès, Antoine. Tacite a flétri plus que des hommes, il s'est érigé en justicier des coups de force, des gouvernants indignes et de leurs courtisans. Des faits il remonte au principe. Moraliste, non moins que narrateur, il émeut, il persuade, il passionne presque à l'égal d'un orateur. « On confond son âme avec celle de Tacite, a dit un penseur, et on se sent fier de la parenté avec lui. Voulez-vous rendre le crime impossible à vos fils? Voulez-vous passionner la vertu dans leur imagination? Nourrissez-les de Tacite. S'ils ne deviennent pas des héros à cette école, c'est que la nature en a fait des lâches ou des scélérats. Un peuple qui aurait Tacite pour évangile politique grandirait au-dessus de la stature commune des peuples. Ce peuple jouerait enfin devant Dieu le drame tragique du genre humain dans toute sa majesté. » Jamais orateur recueillera-t-il un plus complet éloge?

III

Le livre est fait de pages, avons-nous dit. L'œuvre d'art n'a qu'une page.

Qu'il s'agisse d'un monument d'architecture, d'une toile, d'une statue, l'œil perçoit du même coup dans son ensemble l'œuvre de l'artiste. Et, souvent, la volonté demeure presque étrangère à l'opération de l'œil. C'est d'un regard distrait, paresseux, inconscient que nous avons fixé sans effort, dans un demi-sommeil

de l'esprit, un marbre de Praxitèle, une fresque de Sanzio, la façade du palais des Doges.

Assurément, nous sachant dans ces dispositions nous n'ouvririons pas un livre. Ce n'est point avec cette somnolence de la pensée que nous courons entendre un orateur. D'ailleurs, le livre est plein d'imprévu, de raisonnements, de tableaux qui mettent l'esprit en éveil. L'orateur a tels accents qui donnent le frisson. Quand le cœur bat plus rapide, l'être tout entier se sent ému.

Le livre et la parole humaine ont donc une puissance que ne porte pas en elle, au même degré, l'œuvre d'art. Muette et déroulée, sans artifices qui soient de nature à soutenir l'attention ou à provoquer la surprise, une page peinte ou sculptée ne captivera pas toujours des témoins illettrés.

Je me trompe. L'œuvre d'art a pour elle les proportions, la forme, la couleur. Si précieuses que soient les *Annales* de Tacite, elles se présentent à nous sous l'aspect d'un volume, c'est-à-dire de feuilles sans attrait, couvertes de signes convenus. La *Vénus de Cnide*, le *Sposalizio* de la Brera, le palais construit par Brunelleschi pour l'antagoniste des Médicis commandent au moins attentif par le rythme, la grandeur, la grâce ou l'harmonie.

L'art est l'interprétation de la nature. L'artiste choisit dans le poème divin dont a parlé Platon quelques-unes de ces syllabes brillantes, jetées à profusion par le Créateur, et l'artiste les fait siennes : syllabes de lumière s'il est peintre, d'élégance et de force s'il est sculpteur, d'ordre et de majesté s'il est architecte, de nombre et de mélodie s'il est musicien. C'est cette forme, c'est ce vêtement somptueux et rayonnant dont

l'artiste pare sa pensée comme d'une pourpre royale, qui appelle devant son œuvre des générations éblouies. Certes, lui aussi est orateur. Lui aussi sait remuer les foules, et tandis que l'éloquence pâlit lorsque l'homme de tribune a disparu, l'*Assomption* de Titien, l'*Histoire de Joseph* de Benozzo Gozzoli qui domine au Campo-Santo la tombe que les Pisans ont élevée au peintre florentin, reçoivent des siècles qui s'écoulent une autorité toujours plus grande, une jeunesse renouvelée. Que parlé-je des maîtres de Venise ou de Florence ? Ils sont d'hier. Mais l'auteur inconnu des *Noces Aldobrandines* recevrait parmi nous l'hommage universel de toutes les écoles si son nom nous était révélé.

IV

Que l'artiste soit à sa manière un orateur, et que l'éloquence de l'œuvre d'art défie les siècles, nous n'en disconvenons pas. Mais il n'y a pas d'éloquence sans idée. L'homme de tribune ne saurait obtenir l'attention si un sujet élevé, généreux ou patriotique n'est la moelle de son discours.

Quelle sera la place de l'idée dans l'œuvre d'art?

Question brûlante. Toutefois, elle n'a passionné autant d'artistes que parce qu'on a négligé de s'entendre sur la valeur des mots.

L'idée et le sujet sont deux choses distinctes. Il n'y a pas de forme sans idée, mais plus d'un chef-d'œuvre est possible pour le peintre sans qu'il ait à faire choix d'un sujet.

En revanche, il se peut que, ravis par la richesse

des couleurs, la beauté des formes, l'ampleur et la simplicité des proportions, la mélodie, l'harmonie et le rythme des sons, l'auditoire du musicien, le spectateur de l'œuvre composée par le peintre, le statuaire ou l'architecte oublient de chercher la pensée du maître.

Il n'importe.

L'art, avons-nous dit, est l'interprétation de la nature. Si l'art est resté fidèle à sa mission, alors même que nous ne saisirions pas toute la profondeur de la conception de l'artiste, l'ordre dans lequel il a coordonné les divers éléments qui constituent son travail étant inspiré de l'ordre qui gouverne la nature, rien de vulgaire ou de heurté n'a pu échapper à l'artiste. Son poème porte un reflet du poème universel. Et de même que nous n'exigeons pas d'un lac, d'une prairie, d'une montagne, de l'Océan, l'expression d'une pensée particulière, ainsi est-il permis de s'abandonner sans regret au charme de quelques lignes heureuses, d'un coloris suave ou vigoureux, de sons distribués avec goût.

Guillaume Van de Velde, Wildens, Claude Gellée, Joseph Vernet, Steibelt ont surpris, sans recherche du sujet, ce que Charles Blanc appelait « les voyelles et les consonnes du silencieux langage que nous parle la création ».

Par un mystère étrange, ces « lettres » du langage divin de la création permettent à chacun de nous de leur prêter un sens différent. Pendant que Virgile, pénétré de l'âme des sites, laisse tomber de ses lèvres le vers mélancolique

Quæ regio in terris nostri non plena laboris?

Horace, enivré de bonheur devant ces mêmes

horizons qui inspirent si douloureusement le poète de l'*Énéide*, Horace adresse à Virgile son ode enthousiaste « *Jam Veris comites.* »

Il y a donc dans la simple vision de la nature créée, dans les voix du silence, au bord des mers, au fond des bois, sur les cimes élevées, des hymnes ou des tableaux perceptibles pour l'âme de l'artiste et auxquels l'artiste n'est pas tenu d'ajouter. Qu'il soit le traducteur éclairé de la nature, qu'il épelle ces lettres sans suite, mais non sans beauté, dispersées çà et là sous son regard; et s'il est ému, s'il est vraiment doué, son œuvre ne saurait périr.

Cette fertilité promise à l'artiste n'est pas accordée à l'écrivain ou à l'orateur. C'est que les voyelles et les consonnes dont ils se servent ont été créées de main d'homme. Non seulement ces signes isolés sont sans valeur, mais la langue elle-même que parlent les hommes, fût-elle savamment correcte et rythmée, n'est qu'un outil sonore et sans mérite tant que l'idée, une idée précise, n'habite pas en elle. L'idée est la flamme intérieure qui doit transparaître avec netteté dans le discours. Il n'y a pas de parole sans idée, car le verbe n'est qu'une expression, une forme donnée à l'homme pour traduire une pensée. « Les mots, comme les verres, obscurcissent tout ce qu'ils n'aident pas à mieux voir. » C'est une parole de Joubert.

La muse de l'artiste semble donc avoir été mise en possession d'une langue plus souple, plus riche que celle dont dispose la muse de l'orateur. La première peut parler le monde extérieur avec une vérité, une grâce que la seconde n'atteint pas aisément.

L'une transcrit, tandis que l'autre transpose.

On appliquerait volontiers à la muse de l'artiste ce jugement du poète sur Vénus

Sensit læta dolis et formæ conscia.

« Ayant conscience de sa beauté, joyeuse, elle sent le triomphe de sa ruse. »

C'est une ruse, en effet, que cette séduction victorieuse du Beau sur nos organes. Ruse permise à la nature par son Créateur, pour l'enchantement de l'homme.

Si l'orateur n'a pas reçu les mêmes dons que l'artiste, il devait en être ainsi afin qu'aucune faculté intellectuelle ne fût la répétition d'un autre don de l'esprit.

Le peintre s'inspire d'une forme ou d'une couleur, et l'idée se pose comme une flamme sur ce coin de ciel ou de forêt, sur cette figure d'enfant reproduits par le peintre.

L'orateur s'inspire des spoliations, du droit violé, des commotions politiques.

Le peintre est l'initié de la nature.

L'orateur est un défenseur de la société.

Jetez Fromentin dans le Sahara, il sera peintre.

Arrachez O'Connell à l'Irlande, vous en ferez un homme impuissant.

De la différence des sources d'inspiration découle la différence des génies.

C'est pourquoi tant de peuples fiers de leurs maîtres n'ont pas compté d'orateurs.

V

Ouvrons l'histoire. Son témoignage n'est-il pas là pour marquer la distance qui, parfois, sépare la tribune et l'école?

La Suisse a des miniaturistes; elle a donné naissance à Léopold Robert. — Où est sa tribune?

La Hollande a Lucas de Leyde, Otto Venius, Albert Cuyp, Van Goyen, Hobbema, Ruysdaël, Rembrandt : quelle voix a jamais couvert le bruit de ses comptoirs?

Florence a Fra Angelico, Léonard, Michel-Ange, Andrea del Sarto. Florence a des poètes et des savants; je cherche ses orateurs dont la parole, si j'en excepte peut-être celle de Savonarole, ne se soit pas perdue dans le chaos d'une émeute.

Venise a Palma Vecchio, Giorgione, le Titien, Véronèse, le Tintoret, mais les chefs de sa république agissaient dans le silence. La *Bocca di leone* de l'antichambre des trois inquisiteurs au palais ducal, nous dit assez qu'il ne pouvait être question d'éloquence dans la ville des Doges. Où la délation jalouse devient une force, personne ne veut parler à front découvert.

Rome a Raphaël. Mais, lors même que des voix éloquentes se seraient élevées dans Rome, auraient-elles jamais eu le prestige des chefs-d'œuvre de Raphaël?

Il est vrai, les exemples que nous pouvons citer de nations illustres par leurs écoles et qui n'ont pas d'orateurs, nous les empruntons aux temps modernes.

Il n'en est pas de même dans l'antiquité. Athènes, pour ne rappeler qu'une ville, revendique Périclès et Thucydide au même titre que Phidias et Apelle.

VI

Quoi qu'il en soit, l'art et la parole, le peintre et l'homme de tribune ne sont pas tenus de se prêter un mutuel appui, de confondre leurs destinées. Leur génie se distingue par des tendances diverses, des procédés opposés. Pendant que l'artiste reproduit ce qu'il voit, l'orateur ou le philosophe se recueille et s'efforce de lire dans son propre esprit. Mais gardons-nous de supposer qu'il y ait antagonisme entre le penseur et l'artiste. Si le peintre peut se dispenser de faire choix d'un « sujet », s'il lui plaît de répéter la nature telle qu'elle s'offre à son regard, sans que le jeu des passions humaines ajoute à l'intérêt de sa toile, libre à lui d'en agir à sa guise; mais son volontaire abandon de ressources réelles ne saurait être une loi pour autrui. L'art du peintre n'est pas nécessairement enfermé dans la reproduction servile de la nature physique.

L'homme a sa place dans la création, je le suppose. Emprunter à l'homme ses sentiments les plus nobles, les plus insaisissables, les plus complexes même, c'est, on le sait, faire œuvre de moraliste, de philosophe ; mais rien n'empêche que ce soit en même temps faire œuvre de peintre.

L'histoire et le portrait sont des genres qui exi-

gent l'effort de la pensée, et certes, quand un tableau d'histoire a été peint par Le Sueur ou Jules Romain; lorsque Van Dyck ou Rigaud ont peint un portrait, il ne paraît pas que la recherche du « sujet », le soin patient de la composition aient nui à l'éclat et à la durée de leurs ouvrages.

En somme, une figure nue et un paysage ne sauraient être le thême général pour tous les peintres.

Écoutez Antoine Coypel parler du « peintre parfait » devant l'Académie royale : « De combien de connaissances diverses, dit-il, l'esprit du peintre parfait ne doit-il pas être orné! »

Un peu plus loin, l'orateur entre dans le détail des connaissances qu'il estime nécessaires au peintre; et au premier rang des aptitudes de l'artiste Coypel place l'intelligence de la poésie : « Le grand peintre doit être poète; je ne dis pas qu'il soit nécessaire qu'il fasse des vers, ajoute finement le conférencier, car on peut même en faire sans être poète; mais je dis que non seulement il doit être rempli du même esprit qui anime la poésie, mais qu'il doit nécessairement en posséder les règles qui sont les mêmes que celles de la peinture ».

Enfin, énumérant toutes les qualités qu'il se plaît à souhaiter au peintre, Coypel estime que la connaissance de « l'histoire sacrée, profane ou fabuleuse, » celles de la géographie, de la géométrie, de la perspective, de l'architecture, de la physique, de la philosophie lui sont nécessaires. « S'il n'a quelque teinture de cette partie de la morale qui donne la connaissance des passions, comment saura-t-il tracer des images sensibles des mouvements de l'âme? Comment saura-t-il peindre la joie, la tristesse, le plaisir, la douleur,

l'amour, la haine, la crainte et les autres passions qui troublent et agitent le genre humain? Car, non seulement il doit connaître l'homme extérieur par l'étude des proportions et celle de l'anatomie, mais il doit fouiller jusque dans son âme par le secours de la philosophie. Comment saura-t-il peindre les caractères, s'il n'a quelques connaissances des règles de la physionomie? Les règles générales de la composition de la musique ne doivent pas être inconnues au peintre. L'harmonie qui se fait par la proportion des sons est fondée sur le même principe que celle des proportions des corps, des degrés de lumière et des diverses nuances de couleur. »

VII

N'oublions pas que c'est un peintre qui tient ce langage. Certes, si de nous-même nous avions formulé la moitié de ces préceptes, on nous eût taxé de pédanterie! Mais le moyen, dites-moi, de récuser un peintre parlant à ses pairs, un maître de l'école française, en son temps directeur de l'Académie royale, premier peintre du duc d'Orléans, anobli par l'État. Plus d'un artiste de notre génération regrettera peut-être qu'un peintre ait osé tracer ce code laborieux. Car il est un grief sans cesse allégué par les artistes contre les écrivains d'art. On accuse ceux-ci de se trop préoccuper de la pensée dans l'œuvre peinte, dans la sculpture ou la musique.

Tout critique est un suspect.

Il apporte, disent les peintres, dans l'étude de l'art, non moins d'ignorance que de préjugé. Il ignore le procédé de l'artiste et ne lui tient pas compte, dans une mesure suffisante, de sa grande habileté. Le critique juge une toile ou un groupe comme il jugerait un livre. Et tout le monde sait que la langue du peintre ne peut être pleinement saisie que par un peintre! On entend dire que le milieu de l'artiste est autre que celui de l'écrivain. Pour un peu, vous feriez avouer à certains que les lèvres humaines sont impuissantes à parler des tons et des couleurs!

Tout beau, messieurs! Antoine Coypel vient de nous rappeler que les lois de la peinture, aussi bien que les lois de la sculpture, de la musique et de la poésie, se fondent sur les mêmes principes. Or la poésie se chante et se raconte. Souffrez qu'il en soit de même de la peinture. Ne répudiez pas la philosophie de l'art; que l'historien d'art soit le bienvenu dans vos rangs; ne découragez pas le critique.

S'il parle de vos ouvrages, est-ce que l'homme de lettres, sans leur porter atteinte, ne leur donne pas cette forme usuelle dont il revêt les événements de chaque jour? Vous plaindrez-vous s'il place au même point de vue l'achèvement d'une toile et un débat parlementaire, l'inauguration d'une statue et la signature d'un traité, l'audition d'un opéra et l'annonce d'une découverte scientifique? Est-ce que le « silencieux langage de la création » n'est pas entendu par un plus grand nombre d'intelligences lorsque le critique lui prête ainsi le concours utile de sa plume? Est-ce que dans le tumulte des affaires publiques, dans la contradiction des systèmes qui se combattent aux époques de transition, aussi bien en art qu'en littérature et en po-

litique, il n'est pas bon que des voix désintéressées aident l'esprit dans ses choix?

L'éducation de la pensée ne va pas de soi chez les individus par une impulsion spontanée. On peut dire du goût qu'il est un organe délicat, subtil, dont le développement exige des soins prolongés. C'est au critique à être le précepteur du goût. Voltaire a défini le critique en ces termes : « Un excellent critique serait un artiste qui aurait beaucoup de science et de goût, sans préjugés et sans envie. » Le critique un artiste! Assurément on ne pouvait mieux dire à l'honneur de l'écrivain d'art. Mais Voltaire ne désigne pas le critique modèle auquel il fait allusion. Son éloge conditionnel semble s'adresser à quelque être idéal que le philosophe oublie de nommer. La raison de cet oubli, vous la connaissez?

Aux yeux de Voltaire, le seul critique et le seul poète, c'est Voltaire. Fâcheuse préférence. Si l'homme de lettres en est là lorsqu'il prend la plume pour parler d'art, il se peut qu'il soit exempt d'envie, mais je redouterai ses préjugés.

Qu'y faire? La critique s'épure par la critique. Les générations appellent des jugements de leurs aînées. Le vrai, l'honnête, le juste se dégagent avec les années d'une expression trop vive, d'un verdict trop sévère.

Diderot a dit du peintre Boucher : « Ce n'est pas un sot. C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. Il n'a pas la pensée de l'art, il n'en a que le *concetto*. » On dit que les contemporains se fâchèrent : on taxa le critique d'ignorance, de grossièreté, de partialité, d'envie. Un siècle a passé sur tant d'invectives. L'opinion de Diderot sur Boucher est

venue jusqu'à nous et ne rencontre guère d'opposants. Personne ne soutiendra sans rire que Boucher soit un « bon peintre », mais tout le monde est d'accord que « ce n'est pas un sot ». Que conclure, sinon que la justesse d'une idée triomphe tôt ou tard d'un engouement déraisonnable? Je vais plus loin, bon nombre d'artistes de notre âge applaudiront à la parole de Diderot. Elle ne les atteint pas. Boucher est déjà loin de nous. Il appartient au passé. Il nous apparaît à son rang dans un milieu disparu. Sa figure nous intéresse sans nous passionner. N'est-ce rien, après tout, qu'un profil prestement enlevé, incisif et ressemblant? Ce sont intailles précieuses que l'on conserve, épreuves de maître que l'on aime à revoir.

L'art n'est donc pas soustrait à la loi commune. Il se réclame des lettres au même titre que les sciences et la poésie, parce que les lettres ont le secret de répandre et d'exalter le génie en centuplant son œuvre dans des pages qui lui susciteront des admirateurs.

VIII

Au surplus, ce ne sont pas toujours des philosophes, des historiens ou des critiques qui ont parlé de l'art avec la plume. A toute époque et partout chez les peuples civilisés, nous rencontrons des artistes qui ont écrit sur l'art. Coypel, il s'en faut, ne fait pas exception. Ses ancêtres sont nombreux et plusieurs sont illustres.

Ne pouvons-nous rappeler quelques-uns de ces vaillants?

IX

Les premiers architectes du temple de Diane, à Ephèse, qu'Erostrate devait détruire, Chersiphron et son fils Métagène ont laissé d'importants écrits sur leur art. Vitruve les a lus. L'un des livres de Métagène avait pour objet l'histoire de l'ordre ionique. Avant eux, Théodore, fils de Rhœcus, architecte et fondeur, s'était fait l'historiographe du temple de Junon, construit par ses soins à Samos, en collaboration de son père.

Menæchme de Naupacte et Soïdas, statuaires, qui, ensemble, avaient exécuté la statue de Diane *Laphria*, écrivirent sur la toreutique. Ces deux artistes appartiennent au VIe siècle.

Deux cents ans plus tard, un second Menæchme, de Sicyone, également statuaire, écrit sur l'art plastique et raconte la vie d'Alexandre le Grand.

Pausanias nous apprend que Gitiadas fut le constructeur d'un temple en airain, érigé à Minerve, dans les murs de Lacédémone. Cet artiste était poète. Plusieurs odes ont porté son nom, et il fut l'auteur d'un hymne à Minerve sur un rythme dorien. Sévère pour l'œuvre de ses mains, les parois de bronze qu'il avait fondues ne l'avaient pas satisfait, et, sans doute, il ambitionna d'en parachever le symbolisme en les faisant vibrer sous les strophes éclatantes et graves d'une prière qui fût un hommage à la Sagesse.

De Polyclète nous ne connaissons qu'un mot. C'est Plutarque qui nous l'a transmis. « Votre statue, disait Polyclète, ne sera vraiment digne du temple que si l'argile se niche sous votre ongle, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς

ἀφίκηται. » Conseil de praticien légué par un maître, qui avait écrit un traité sur les proportions du corps humain.

Poète aussi, le peintre Timagoras de Chalcis, auquel Panænus, frère de Phidias, disputa le premier prix dans un concours de peinture, à Corinthe. Timagoras chanta sa propre défaite. Mais Panænus s'étant une seconde fois mesuré avec son rival, dans les joutes des jeux pythiques, fut vaincu.

Les anciens citent avec éloges *les Trois Grâces* vêtues, sculptées par Socrate. Il ne paraît pas que Socrate ait rien écrit, mais il a laissé Platon.

Hippodamas, l'architecte du Pirée, qui, le premier, aurait conçu l'idée des rues à angle droit, fut tout à la fois législateur, orateur et savant.

Ictinus, dont le nom reste attaché à la construction du Parthénon, voulut écrire l'histoire de ce temple fameux.

Oublierai-je Phileus qui éleva le temple ionique de Minerve à Priène, et voulut se survivre, dit Vitruve, dans un traité sur ce monument? Hermogène d'Alabanda, en Carie, l'inventeur de l'ordonnance pseudodiptère, dont il fit l'application curieuse dans le temple de Diane Leucophryne, à Magnésie, a signé, dit encore Vitruve, d'excellents ouvrages sur l'architecture.

Apelle, qui occupe dans l'antiquité la même place que Raphaël dans les temps modernes, fit un ouvrage sur la peinture. On dit que le grand artiste recommandait aux peintres de ne pas trop finir leurs tableaux. Le livre dans lequel étaient consignés ses préceptes fut dédié par le maître à l'un de ses disciples.

Asclépiodore, contemporain d'Apelle et son rival heureux dans la composition d'une scène peinte, a

écrit sur le nombre des plans et la dégradation des figures.

Euphranor, sculpteur, fondeur et peintre, composa, dit Pline, plusieurs traités sur les proportions et le coloris.

Satyrus travaille au tombeau de Mausole et le décrit. Protogène, statuaire et peintre, dont Apelle assura la renommée en achetant à un prix élevé l'un de ses tableaux, Protogène, dont l'atelier fut la sauvegarde de Rhodes, au temps du siège de Démétrius Poliorcète, est l'auteur d'un ouvrage sur le dessin.

Antigone et Xénocrate, deux sculpteurs, ont écrit sur la statuaire, sur la ciselure, la toreutique et la peinture. L'un et l'autre ont rendu témoignage du génie de Parrhasius.

Eupompus, peintre comme Zeuxis et Parrhasius, dont il fut l'émule, ne nous est guère connu que par sa réponse à l'un de ses concitoyens qui lui demandait de nommer le maître dont il avait fait son modèle. — « Mon modèle, dit le peintre, en montrant la foule sur une place publique, le voici; l'art vit de l'étude de la nature, non de l'imitation d'un artiste. » Cette parole, entendue par Lysippe, lorsqu'il n'était encore qu'un ouvrier en cuivre (*ærarium fabrum*), l'aurait fait sculpteur. S'il en est ainsi, la réponse d'Eupompus vaut plus qu'un livre.

Un élève d'Eupompus, le Macédonien Pamphilus qui sera lui-même le maître d'Apelle, de Mélanthius et de Pausias, est, à Sicyone, le créateur de l'enseignement du dessin. Laissons parler Pline.

« Pamphilus fut le premier peintre, dit-il, qui eût étudié toutes les sciences, surtout l'arithmétique et la géométrie, sans lesquelles il soutenait que la peinture

ne pouvait être parfaite. Il n'a enseigné à personne à moins d'un talent. Il prenait cinq cents deniers par an[1] : Apelle et Mélanthius lui payèrent ce prix. C'est grâce à l'autorité de cet artiste que, d'abord à Sicyone, et ensuite dans toute la Grèce, on apprit avant toutes choses aux enfants libres la graphique, c'est-à-dire à peindre sur du buis (*picturam in buxo*), et que cet art fut reçu comme la base de l'enseignement des arts libéraux. »

Pline omet de nous dire comment le peintre de Sicyone fit prévaloir son autorité. Quelles furent les armes de ce novateur en matière d'éducation, de cet homme qui, certes, ne chercha pas la popularité, car son atelier n'était pas public ? Il fallait être riche pour étudier chez Pamphilus. Le maître rencontra donc, on peut le croire, des difficultés d'autant plus grandes pour imposer sa pensée, que ses vues pouvaient paraître moins désintéressées, puisque c'était un peintre qui cherchait à répandre l'enseignement de l'art, et que ce peintre montrait plus de fierté. Ses armes, il n'en faut pas douter, furent la parole ou la plume. C'est en étant orateur ou écrivain que Pamphilus fit passer dans la coutume (plusieurs disent dans les lois) l'enseignement primaire du dessin sur tout le territoire de la Grèce.

Ces faits se rattachent au ive siècle avant notre ère. A cette date, Rome, moins précoce que Sicyone et Athènes, regardait comme indigne de ses citoyens la pratique des arts qu'elle abandonnait à ses esclaves. Et il a fallu l'initiative de Pamphilus pour que l'étude de l'art devînt générale chez le peuple du monde le mieux doué pour en appliquer les principes ! Sans

1. 410 francs.

doute, Phidias et Périclès avaient marqué l'un des sommets de l'histoire grecque, mais Alexandre allait naître. Son siècle n'est guère moins glorieux que le siècle de Périclès. C'est l'heure où Dinocrate, Aristide de Thèbes, Praxitèle, Théon, Lysippe, Silanion, Timarque, Agasias, Nicias, Athénion, Apelle vont répandre sur leur pays des chefs-d'œuvre d'élégance, de grâce affinée. C'est l'heure où les Athéniens élèvent à Démétrius de Phalère trois cent soixante statues que, par un de ces retours d'opinion, si fréquents, hélas! chez les peuples modernes, ils briseront eux-mêmes à quelque temps de là. C'est l'heure où les médailles grecques atteignent leur plus grande perfection. Faut-il supposer que l'enseignement de l'art généralisé par Pamphilus à la même époque contribua pour quelque chose à l'éclat du siècle d'Alexandre? Nous le pensons volontiers. Et c'est avec joie que nous voyons développer en France, à l'heure présente, cette science du dessin qu'un peintre éminent avait su rendre obligatoire il y a vingt-trois siècles !

X

Si nous ne pouvons dire sous quelle forme Pamphilus exposa ses projets, nous savons que l'un de ses disciples, le peintre Mélanthius, tint la plume et fit un livre sur la peinture. Vitruve nomme un architecte dont il oublie d'indiquer l'époque, Anaxagore, qu'il dit être l'auteur d'un ouvrage sur l'architecture théâtrale. Vitruve paraît avoir connu ce travail.

Nous abrégeons.

Citons toutefois Métrodore, peintre et philosophe,

désigné par les Athéniens à Paul-Émile qui leur avait demandé, après la défaite de Persée, roi de Macédoine, un peintre pour décorer son triomphe, et un philosophe pour former ses enfants. Métrodore, selon Clarac, aurait écrit sur l'architecture, et Sutter lui attribue la description des œuvres d'art de la ville d'Athènes. Le même auteur dit que Métrodore fut secondé dans ce travail par le peintre Polémon.

Enfin, nous devons mentionner Pasitèle qui vécut au seuil de notre ère. Pline raconte que cet artiste, né dans la Grande Grèce, fixé à Rome, et reconnu citoyen romain, n'écrivit pas moins de cinq volumes sur les monuments de son époque. A la fois ciseleur et statuaire, Pasitèle avait coutume de dire que « la plastique est mère de la ciselure, de la statuaire et de la sculpture, et, bien que très-habile dans tous ces arts, il n'exécuta jamais rien qu'il n'eût modelé. » Le précepte et l'exemple ont leur prix, et permettent de placer Pasitèle, éducateur, au même rang que Polyclète.

XI

L'antiquité romaine a Vitruve.

XII

Tenterons-nous de dire le caractère général de ces divers écrits, dont l'énumération pourrait être plus développée? Aucun des livres rappelés dans ces pages, si ce n'est celui de Vitruve, n'est parvenu jusqu'a nous. L'existence du plus grand nombre nous est révélée par

un titre, quelquefois moins qu'un titre, par une mention rapide qui s'est perpétuée d'âge en âge sous la plume des historiens, sans que personne y ait attaché un grand intérêt. Il y aurait peut-être témérité de notre part à rompre le silence si longtemps gardé sur la valeur des écrits laissés par les artistes anciens. Nous n'avons d'ailleurs aucun élément sérieux de discussion. Toutefois, si nous procédons par induction, il ne nous est pas impossible de répandre quelque lumière sur ce point de critique.

Notre avis est que la littérature d'art dans l'antiquité, sous la plume des architectes, des peintres, des sculpteurs, dut avoir un caractère didactique.

Ce qui nous incline à penser de la sorte, c'est le grand nombre d'ouvrages laissés par des architectes. L'écrit sur l'œuvre peinte ou sculptée peut avoir simplement pour but d'émouvoir et de plaire; l'écrit sur le monument tend généralement à instruire. Tout architecte est doublé d'un constructeur. Il entre dans l'édifice le plus achevé, le plus séduisant quant à l'aspect, une part de science exacte, de calcul, de combinaisons, de perspective, d'équilibre dont il est impossible de ne pas parler avec détails dans un ouvrage sur l'architecture. Par suite, cet ouvrage, dans lequel sont réunies des notions si diverses, revêt, peut-être à l'insu de son auteur et malgré lui, un caractère didactique.

Comment Chersiphron, Métagène, Ictinus, Hermogène, Satyrus, Anaxagore se seraient-ils soustraits dans leurs ouvrages à la loi première, inévitable, du genre qu'ils abordaient? Observons d'ailleurs que l'écrivain se transforme d'autant plus naturellement en précepteur, que la science dont il traite est d'origine plus récente. On expose volontiers des règles ignorées du

grand nombre. Or l'ordre ionique dans ses développements, l'ordonnance pseudo-diptère sont des progrès contemporains des hommes que nous venons de nommer. Ce furent presque des découvertes, et les livres où il fut parlé de ces formes nouvelles appliquées aux monuments de la Grèce et de l'Asie Mineure eurent, nous le pensons, pour objet principal, l'exposé méthodique et raisonné des lois qui les gouvernent.

La sculpture fut-elle stationnaire pendant les siècles de sa gloire dans l'antiquité ?

Non, certes.

On connaît le *Doryphore* de Polyclète, où les mathématiques de la forme humaine étaient si savamment fixées, qu'une statue mérita d'être appelée par la Grèce tout entière le « canon », la règle. L'auteur de cette statue rédigera lui-même son livre sur les proportions, livre rudimentaire, ouvrage d'enseignement, il est permis de le croire.

Mais à côté de la sculpture en marbre se développe la toreutique, que Quatremère de Quincy a désignée dans notre langue sous l'harmonieuse appellation de sculpture chryséléphantine. La toreutique est entre tous un art compliqué. L'or, l'argent, les pierres précieuses, l'ivoire et le bronze forment la base de cet art que les modernes ont désappris, peut-être parce que les matières trop diverses qu'il met en œuvre rendent surtout difficiles le respect du goût et le sentiment de la mesure. Il est aisé, en effet, de surcharger involontairement l'œuvre d'art lorsque sa parure cesse de résider dans la forme, le geste, la pose, l'expression, et se réclame d'ornements dont la richesse éveille la curiosité du spectateur.

Un exemple célèbre de l'inhabileté des modernes

dans l'art du toreuticien a été offert en ce siècle par le duc de Luynes et Simart. Cependant, avec quelle étude consciencieuse l'archéologue et l'artiste ne s'étaient-ils pas instruits des procédés mis en usage par Phidias! Ils avaient interrogé tous les anciens qui ont traité de la toreutique. Nous pouvons donc supposer que les livres de Menæchme de Naupacte, et de son collaborateur Soïdas, ainsi que ceux d'Antigone et de Xénocrate furent des livres de science appliquée. La toreutique exige un ensemble de connaissances dont les historiens de cet art ne peuvent négliger la démonstration. Une partie technique, une science de métier devient nécessaire, là plus qu'ailleurs. Et comment ne pas être didactique en pareille occurrence?

La peinture, chez les Grecs, a traversé les phases les plus variables. Montaigne aurait pu dire de cet art dans l'antiquité qu'il est ondoyant et divers. En effet, tandis que chez les modernes les peintres de toutes les écoles travaillent au pinceau, soit à fresque, soit en détrempe, soit à l'huile, et ne limitent pas le nombre de leurs couleurs, nous avons en Grèce une nombreuse école de peintres monochromes. Apelle, l'un des maîtres les plus hardis, use seulement de quatre couleurs. Les peintres à l'encaustique ne se servent pas de pinceaux; ils ont pour outil le *cestrum*, instrument en fer à l'aide duquel ils disposent leurs couleurs sur un fond de cire et les fixent au moyen du feu Tel maître renommé n'admet qu'un seul plan dans ses tableaux. Que sais-je? Tout ce qui semble admis chez les modernes paraît en question dans l'antiquité. Les méthodes s'excluent mutuellement, mais telle est la fécondité merveilleuse de ces âges brillants, que la diversité des systèmes, des procédés, des styles, loin de produire la confusion,

semble avoir aidé au développement de l'art. Toutefois, en ce qui touche la peinture comme l'architecture et la statuaire, nous sommes en droit de penser que les écrits des artistes furent des livres d'enseignement. Asclépiodore traitant de la perspective, Euphranor des proportions et du coloris, Protogène du dessin, ne paraissent-ils pas avoir fait choix de sujets sur lesquels des pages didactiques sont la seule ressource de l'écrivain?

Quel fut le caractère du livre de Menæchme de Sicyone sur l'art plastique, si vraiment cet artiste a écrit ensuite la vie d'Alexandre le Grand? Comment Pasitèle a-t-il compris le plan de son vaste ouvrage sur les monuments de son époque? Il se peut que ces deux écrivains soient des historiens d'art et des critiques. L'art plastique, qui est l'art du modeleur en terre, est essentiellement simple dans ses procédés. Le travail de l'argile n'exige pas un long exposé. En quelques paroles, le maître a tout appris au disciple sur la préparation matérielle de la glaise, sur les quelques instruments de bois dont usera le modeleur. Mais, cette leçon reçue, le disciple ne sait rien de l'art, et plus l'argile qu'il pétrit d'une main sans expérience est prompte à recevoir l'empreinte de sa pensée, plus aussi l'intelligence et la volonté de l'artiste sont libres de contempler ce type achevé de la Beauté que Phidias, au dire de Cicéron, portait en lui-même, dont il sut fixer la ressemblance et qui lui donna d'être immortel. Est-ce de cette vision magnifique, est-ce d'esthétique que s'est occupé Menæchme de Sycione, ayant peu de chose à dire sur la technique de l'art de modeler? Pasitèle n'a-t-il été dans ses descriptions des monuments antiques que le précurseur de Pline et de Pau-

sanias? Mystère. Quoi qu'il en soit, ces deux artistes auraient-ils fait exception, nous pensons que leurs contemporains et leurs devanciers, lorsqu'ils ont pris la plume, ont été des hommes d'enseignement professionnel plutôt que des philosophes et des historiens d'art.

XIII

N'est-ce pas, à tout prendre, ce que fut dans les temps modernes Cennino Cennini? Le traité de peinture de ce maître ne renferme-t-il pas la technique de l'art au temps de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo Gaddi? Le livre de Cennino, pour les hommes de notre temps, a l'attrait d'une confidence sur des générations disparues et des procédés oubliés.

Giotto, dans l'exercice de son art, ne nous est guère plus familier que Parrhasius ou Apelle. Combien de secrets d'atelier possédés par Giotto qui se sont perdus après lui! Cennino en a conservé la tradition. Et, assurément, ce peintre fut bien renseigné, car Taddeo Gaddi avait été vingt-quatre ans à l'école de Giotto, et Cennino travailla lui-même douze années sous la conduite d'Agnolo Gaddi, fils et élève de Taddeo. Encore que Cennino se perde à certaines pages de son livre dans des digressions métaphysiques hors de propos, et donne la mesure en d'autres endroits d'une extrême naïveté, nous lui devons sur l'art de broyer les couleurs, leur nom, leur nature, leur durée relative, sur la peinture à l'huile, à fresque, à la colle,

à la gomme, à « *tempera* » ou à l'œuf, des données précises, presque toujours claires, qui jettent une grande lumière sur la pratique de l'art au xive et au xve siècle.

Le livre de Cennino fut achevé par lui, le 31 juillet 1437. A défaut de cette date, consignée par l'auteur, un critique saurait retrouver l'époque à laquelle écrivit le maître, en lisant cette phrase étrange au chapitre des proportions : « Je me tairai sur la proportion de la femme, car son corps n'a aucune mesure parfaite. » Singulière parole sous la plume d'un artiste enthousiaste, profondément épris de tout ce qui ennoblit son art ! Toutefois, lorsqu'on étudie les peintures des contemporains de Cennino et de ses devanciers, on se rend compte de la force du préjugé qui leur fit négliger l'anatomie de la femme. En effet, tous les primitifs ont fait preuve d'inexpérience dans les proportions et les mouvements de leurs personnages féminins, mais, où nous pourrions supposer une faute accidentelle, Cennino nous apprend à voir un oubli volontaire, le respect d'une règle posée. Pauvres grands artistes, réduits après les splendeurs d'Athènes et de Rome à épeler de nouveau et à balbutier, sans en soupçonner l'harmonie souveraine, la langue éternelle du Beau !

Le traité de peinture de Cennino, pour être le plus ancien monument écrit de main d'artiste, en Italie, n'a été publié qu'en 1821, par le chevalier Tambroni. Mais, dès le xvie siècle, l'existence du manuscrit de Cennino était connue. Vasari l'avait signalé, peut-être sans l'avoir lu ; car s'il rend justice au peintre « qui a fait de sa main, sous la loge de l'hôpital Bonifazio Lapi, une *Vierge* de si vive couleur que jusqu'aujourd'hui elle s'est parfaitement conservée », Vasari parle briè-

vement et avec une sorte d'indifférence du traité de peinture du maître florentin.

Moins sommaire est le témoignage du même Vasari sur les écrits de trois artistes qui l'ont précédé.

Dans l'épilogue de ses *Vies des Peintres,* l'historien s'exprime ainsi : « Comme je l'ai noté ailleurs, les manuscrits de Lorenzo Ghiberti, de Domenico Ghirlandaio et de Raphaël ne m'ont pas peu aidé dans ma tâche. »

On peut le constater en maint endroit de son ouvrage, le peintre écrivain se plaît à invoquer l'autorité de Ghiberti, de Ghirlandaio, de Raphaël.

On savait, par exemple, que Giotto avait été peintre et architecte ; or nous relevons ce détail sous la plume de Vasari : « Lorenzo Ghiberti assure dans un traité manuscrit que Giotto fit non seulement le modèle, mais encore une partie des sculptures du campanile de Santa-Maria-del-Fiore. » Ainsi Giotto fut sculpteur, et c'est Ghiberti qui en informe les hommes de son temps.

Les deux peintres siennois Lorenzetti et leur compatriote Simone Memmi devront également à Ghiberti la meilleure part de leur renommée. A son tour, Ghirlandaio permet à Vasari de nous apprendre que Giottino doit être le fils du peintre florentin Stefano, et non le fils de Giotto.

Une chose nous frappe dans la lecture de ces documents signés par Ghirlandaio et Cennino, c'est le culte dont ils font preuve envers la mémoire de Giotto. Il est vraiment pour eux le maître, l'aïeul vénéré.

Gio-Battista Armenini di Faenza est un contemporain de Vasari. Peintre comme lui, ce n'est pas l'histoire de l'art qui l'attire, il médite d'écrire un traité sur la peinture. Connut-il avant d'entreprendre son ou-

vrage, le manuscrit de Cennino? nous en doutons, car, dans l'introduction de son travail, il avance, de bonne foi sans doute, que « la peinture n'a encore eu personne qui recueillît en un seul volume, pour l'instruction de tous, les avertissements et préceptes sur lesquels elle repose. » Ce qui donne encore lieu de penser qu'Armenini n'a pas lu Cennino, c'est qu'il n'a rien de ce respect pour les primitifs qui répand tant de charme sur le livre du disciple d'Agnolo Gaddi. Les *Veri Precetti della Pittura* de Gio-Battista Armenini ont trouvé, de 1587 à ce jour, des éditeurs à Ravenne, à Venise, à Milan et à Pise.

Nous ne parlerions pas du *Trattato della Pittura* et de l'*Idea del tempio della Pittura* de Lomazzo, si les meilleures pages de ces traités n'avaient été puisées par leur auteur dans les manuscrits de Vincenzo Foppa, d'Andrea Mantegna et de Bernardino Zenale.

Gian-Maria Verdizzoti, peintre de paysages, a laissé un *Epicedium* en vers latins sur la mort de Tiziano Vecelli.

Vasari, le plus populaire des artistes écrivains de la Renaissance, sera toujours consulté sur les maîtres de l'école toscane.

Mais il nous faut revenir sur nos pas pour saluer un architecte gentilhomme, peintre, musicien et poète à ses heures, Leone Battista Alberti, auquel ses contemporains prêtent cette parole qui vaut un portrait: « Se promener dans la ville, se faire voir à cheval, parler en public sont trois choses auxquelles on doit mettre non seulement de l'art et de l'étude, mais encore de cet art sous lequel l'étude est habilement voilée. » On sait par un trait surprenant quelle était l'érudition d'Alberti. Ayant écrit sa comédie de *Philodoxeos*, il

laissa croire qu'elle était d'un poète ancien, et Alde Manuce le jeune s'y trompa au point de la publier comme une œuvre inédite de Lepidus.

D'autres titres recommandent Alberti à notre attention. Il est l'auteur de l'*Art de peindre* et de l'*Art de bien bâtir*. Écrits en latin, ces ouvrages ont été fréquemment traduits. L'*Art de peindre* est souvent publié à la suite du Traité de Léonard. C'est reconnaître le mérite du travail d'Alberti. Quant à l'*Art de bien bâtir,* « *De re ædificatoria,* » Quatremère de Quincy a dit de cet écrit, qu'à l'époque où il parut, il « n'avait pas encore eu d'exemple chez les modernes, et qu'il a servi de règle à ceux qui vinrent après. »

Oublierai-je le *Livre d'Architecture* de Serlio, un Italien devenu notre compatriote sous François Ier? On sait que la traduction du *Livre d'Architecture* dans notre langue date de 1545.

La mise au jour du *Traité de peinture* de Léonard, par Trichet Du Fresne et de Chambray, est une odyssée qui valait la peine d'être racontée. M. le marquis de Chennevières, dans ses *Recherches sur les Peintres provinciaux,* s'est chargé de ce soin. A l'heure actuelle, on poursuit encore la publication des inappréciables manuscrits de Léonard, architecte, ingénieur, mathématicien, peintre et sculpteur. Publication princière et assurément onéreuse; mais M. Quantin a voulu l'entreprendre, estimant sans doute qu'il appartenait à notre pays de rendre un complet hommage à la mémoire du peintre de la *Cène*, mort entre les bras d'un roi de France.

Bramante, le contemporain de Léonard, a laissé divers écrits sur la structure du corps humain, la peinture, la perspective et l'architecture. Découverts dans

une bibliothèque de Milan vers 1756, ces travaux sont devenus classiques depuis un siècle. Du vivant de Bramante, on citait de lui des sonnets.

Benvenuto Cellini, narrateur complaisant de sa propre histoire, est connu de toute l'Europe. Il n'est pas un critique qui n'ait ouvert le *Traité de la Sculpture* et le *Traité de l'Orfèvrerie*.

Mais les livres de Benvenuto sont d'un praticien ; les *Sonnets* de Michel-Ange sont d'un maître. « Je traite le marbre en ennemi qui me cache ma statue », s'écrie l'auteur du *Moïse*. Et ailleurs : « Combien il plaît, quand on sait le juger, cet art sublime, qui, saisissant à la fois les traits et les attitudes, nous offre dans des membres de cire, ou de terre, ou de marbre, un être presque animé ! Qu'un chef-d'œuvre de l'art vienne à être mutilé ou détruit, sa beauté première revit dans la pensée où elle ne s'est pas fixée en vain. » — « Tout ce qu'un grand artiste peut concevoir, dit-il encore, le marbre le renferme. » Puis, lorsque la vieillesse affaiblit sa main et fait trembler son ciseau, Michel-Ange laisse tomber ces stances attristées : « Comment se peut-il — et cependant l'expérience l'atteste — qu'une statue tirée d'un bloc insensible et brut, ait une plus longue existence que l'homme dont elle fut l'ouvrage, et qui lui-même, au bout d'une brève carrière, tombe sous les coups de la mort ! L'effet, ici, l'emporte sur la cause, et l'art triomphe de la nature même. Je le sais, moi, pour qui la sculpture ne cesse d'être une amie fidèle, tandis que le temps, chaque jour, trompe mes espérances. »

C'est Antonio da San-Gallo qui trace les premières pages de son autobiographie. C'est Balthasar Peruzzi, le maître de Serlio, qui lègue à son disciple ses écrits

sur son art ; c'est Pietro della Francesca, l'une des gloires de l'école romaine, qui tombe aveugle vers la fin de sa vie et dont les manuscrits, dérobés par un élève infidèle, Luca dal Borgo, seront mis au jour par celui-ci sous son propre nom.

Rappeler Vignole et Palladio, n'est-ce pas évoquer le souvenir de deux hommes dont les livres sont devenus des « manuels » depuis trois cents ans?

Au xvii[e] siècle, Bernin, le dangereux Bernin n'écrit pas, mais il parle ; et ses jugements sur l'art sont souvent dictés par un esprit droit, délicat et élevé. Sa sculpture vaut moins que ses discours : j'en atteste le *Journal* de M. de Chantelou, que publie M. Ludovic Lalanne.

Le Père jésuite Andrea Pozzo, peintre, sculpteur et architecte, dont le nom latin est *Puteus*, publie en 1693 son grand ouvrage *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. L'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne l'ont traduit.

De nombreuses lettres de Titien, Michel-Ange, Vasari, Sansovino, les Carrache, Guido Reni, Zampieri, Lanfranco, Baroccio, etc., recueillies par Giovanni Bottari, rendent témoignage des fortes pensées, des nobles sentiments de ces maîtres illustres.

Au début de ce siècle, Giuseppe Errante, peintre napolitain, rédigeait son *Essai sur les couleurs ;* Antonio d'Este, des *Mémoires sur Cânova*. Il y a moins de deux années, Giovanni Dupré publiait à Florence ses *Souvenirs autobiographiques*. Les visiteurs du Musée de Turin connaissent les toiles remarquables de Massimo d'Azeglio, dont le renom comme littérateur et homme politique n'a besoin que d'être rappelé.

XIV

L'Espagne peut revendiquer l'*Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, maître et beau-père de Velazquez. Elle cite, non sans orgueil, les écrits de Juan de Arphe y Villafane, orfèvre et poète, que ses contemporains ont surnommé le Cellini de l'Andalousie. Plus encore a-t-elle raison d'être fière de Pablo Cespédès, le plus érudit de ses artistes, peintre, architecte et chanoine de la cathédrale de Cordoue, où il a son tombeau. Son *Poème sur la Peinture*, son *Traité de Perspective*, ses *Recherches sur le Temple de Salomon*, ses *Parallèles entre la Peinture et la Sculpture dans les temps anciens et chez les modernes*, écrits en 1604, témoignent de son esprit ingénieux et profond.

Pacheco, qui sauva de l'oubli le *Poème sur la Peinture*, place Cespédès au rang des premiers coloristes que l'Espagne ait possédés. Il fut pour l'Andalousie le révélateur de la science du clair-obscur.

Un siècle après Cespédès, un peintre d'histoire et de portraits, Antonio Palomino de Castro y Velasco, reprenant la tradition de son devancier, mettait au jour le *Musée de Peinture* et l'*Échelle d'optique*, qui lui valurent une grande renommée. A ces écrits sur la théorie de l'art se sont ajoutées plus tard des pages historiques, qui font de Palomino le Vasari de l'Espagne. Ses peintures se voient à Madrid, à Grenade, à Séville, à Cordoue, à Salamanque.

XV

L'*Art des fortifications*, l'*Art de mesurer, à l'aide du compas et de l'équerre, les lignes, l'espace et les corps*, le *Traité de la forme et des proportions humaines* sont autant d'ouvrages d'Albert Dürer, que des traductions nombreuses font apprécier en Italie, en France et en Angleterre. On connaît les lettres confidentielles de Dürer à Wilibald Pirkheimer, ainsi que le journal autographe de son voyage dans les Pays-Bas, en l'année 1520. Mais ni les peintures, ni les estampes, ni les savants livres du maître, ni même son curieux portrait qui est dans la galerie des Uffizi ne font aimer ce chef d'école dans la mesure où lui suscitera toujours des admirateurs sa *Lettre* aux magistrats de Nuremberg.

« Honorables, sages et surtout gracieux seigneurs, écrit Dürer, pendant une longue suite d'années, j'ai, par mes travaux et avec l'aide de la Providence, acquis la somme de mille florins du Rhin, que je voudrais placer pour mon entretien. »

Rien ne s'oppose sans doute aux vœux de l'artiste, mais le taux de l'intérêt est variable à Nuremberg, et les magistrats ont souvent refusé de donner « un florin pour vingt. » Que deviendra Dürer avec son mince capital, s'il n'obtient de la justice des administrateurs de sa ville ce produit légitime de son argent? C'est ce qu'il souhaite de se voir accorder, et voici en quels termes l'artiste expose sans faiblesse les causes de son indigence :

« Vos Seigneuries savent combien je suis obéissant

et prêt à rendre service aux membres du conseil, dans les affaires publiques et particulières, partout où ils ont eu besoin de moi. Dans notre commune, pour ce qui concerne mon art, j'ai travaillé plus souvent gratis que pour de l'argent. Et depuis trente ans que je reste dans cette ville, je puis le dire avec vérité, les travaux dont j'ai été chargé ne se sont pas élevés à la somme de cinq cents écus, somme peu considérable et sur laquelle je n'ai pas eu un cinquième de bénéfice. J'ai gagné ma pauvreté, qui, Dieu le sait, m'a été amère et m'a coûté bien des labeurs, avec les princes, les seigneurs et d'autres personnes du dehors; et je suis le seul dans cette ville qui vive de l'étranger. »

Dürer rappelle ensuite qu'il y a dix-neuf ans Venise lui a fait offrir une provision de deux cents ducats par an s'il voulait venir habiter dans ses murs. Anvers lui a proposé, sous la même clause, trois cents florins et le don d'une maison. « J'ai refusé tout cela, dit en terminant Dürer, par l'inclination et l'amour particuliers que j'ai pour vos Seigneuries, pour notre ville et pour ma patrie. J'ai préféré vivre pauvrement ici que d'être riche et illustre ailleurs. Je vous prie donc respectueusement de prendre en considération toutes ces choses, d'accepter les mille florins que j'aime mieux savoir entre vos mains que partout ailleurs, et de m'en donner, comme une grâce particulière, cinquante florins d'intérêt par an, pour moi et ma femme, qui tous deux devenons de jour en jour vieux, faibles et impuissants. »

Je ne sais s'il est vrai qu'Albert Dürer se préoccupa de châtier son style toutes les fois qu'il tint la plume, mais je n'imagine pas qu'il soit au pouvoir d'un maître écrivain de laisser une page plus achevée dans sa simplicité touchante.

Un peintre savant, trop savant peut-être, Antoine-Raphaël Mengs, auquel son père avait donné ce double prénom, s'il faut en croire le chevalier d'Azara, « en mémoire de Raphaël d'Urbin et d'Antoine Allegri, dit le Corrège », a laissé des *Réflexions sur la Beauté et sur le Goût*. La dernière partie de ce traité n'est pas sans valeur. Mengs y envisage le dessin, le clair-obscur, le coloris, les draperies dans les œuvres de Raphaël, du Corrège et de Titien. Une critique judicieuse, des détails historiques peu connus distinguent certaines pages de l'écrivain, et défendent qu'on l'oublie. Mengs est moins heureux lorsqu'il essaye de dégager, dans un style diffus et pénible, la philosophie de l'art.

Un disciple de Mengs, Jean-Baptiste Casanova, directeur de l'Académie de Dresde, connu pour s'être joué de la crédulité de Winckelmann en lui présentant deux peintures de sa composition, que l'archéologue accepta comme antiques et qu'il inséra dans l'un de ses ouvrages, Casanova est l'auteur de dissertations savantes sur les monuments anciens. Ses écrits sont appréciés en Allemagne.

Ludwig Pietsch, en ce siècle, a publié *Menzel-Album*, histoire émouvante de la vie et des travaux du peintre Menzel, par un peintre de sa génération.

On connaît le *Traité d'harmonie et de composition* de Beethoven. Godefroid Weber a publié l'*Essai d'une théorie systématique de la composition*. Moschelès a fait lire sa *Vie de Beethoven*, et Richard Wagner, dont l'Allemagne vient de conduire les royales funérailles, a été poète en même temps que musicien. Tout le monde sait que les poèmes de ses opéras, c'est lui qui les a composés. Chose surprenante : Wagner, en homme audacieux, n'a pas craint de publier les paroles de l'*An-*

neau du Nibelung dès 1863, c'est-à-dire treize ans avant la première représentation de cette tétralogie ou « fête scénique pour trois jours et une soirée comme prologue ». Le poème de *Parsifal*, emprunté par Wagner à la légende chevaleresque et mystique de Wolfram d'Eschenbach, était connu du public depuis deux ans lorsque le théâtre de Bayreuth retentit des applaudissements qui ne furent pas ménagés, pendant l'été de 1882, au dernier drame lyrique du maître allemand. En agissant ainsi, Wagner, le musicien puissant, original, passionné, dont le génie serait plus généralement reconnu s'il entrait moins d'étrangeté dans son style, son entente de l'harmonie ou de l'instrumentation, Wagner paraît peu préoccupé de l'intérêt dramatique que présenteront ses compositions à la scène. Il n'attend nul secours du poème qu'il a conçu pour aider au succès d'un opéra. Et c'est avec une sorte d'insouciance dédaigneuse qu'il laisse lire à l'avance l'histoire émouvante de Kundry, d'Amfortas, de Parsifal et des jeunes filles fleurs, tant il a foi dans son art comme compositeur. Innovation courageuse, qu'il était juste de relever ici, bien que, Français, je me souvienne toujours des insultes de Wagner à mon pays.

On n'a pas oublié que Wagner avait épousé la fille de Franz Liszt; celui-ci, dès 1851, a écrit en français des pages remarquées sous le titre *Lohengrin et Tannhäuser*.

XVI

La Hollande a Gérard de Lairesse, peintre lumineux et suave, qui, à l'âge de cinquante ans, devint

aveugle. Nouvel Homère de l'École, il chanta ses malheurs dans des vers qu'il improvisait. Des entretiens qu'il eut avec les artistes ses amis, sur l'art qui l'avait fait illustre, est né ce *Grand-Livre des Peintres,* publié de son vivant par les soins de la Société des Arts d'Amsterdam, et dont il entendit lire les épreuves.

Charles Blanc, parlant de ce livre, a pu dire : « L'ouvrage est des meilleurs; il contient d'excellentes vues, et convient encore plus aux maîtres qu'aux élèves. »

La Hollande a Rembrandt, dont on sait le mot plein d'humour : « Ne regardez pas de près la peinture, cela sent mauvais ». N'est-ce pas, sous une forme caustique, le commentaire de la parole d'Apelle recommandant à son disciple de ne pas trop finir ses tableaux?

XVII

Telle des Lettres de Léopold Robert mérite d'être citée pour les grandes et poétiques pensées qu'elle renferme. Avant lui, la Suisse avait connu Liotard, dit le Peintre turc, dont on se souvient avoir vu au Trocadéro, en 1878, la curieuse miniature dans laquelle il s'était représenté en habit bleu avec une perruque blanche, et coiffé d'une toque à liséré noir. Liotard serait l'auteur d'un *Traité des principes et des règles de la peinture,* paru à Genève en 1781, et aujourd'hui complètement introuvable.

XVIII

L'école flamande compte un écrivain d'art remarquable dans le plus illustre de ses maîtres, Rubens. Ses ouvrages *Palazzi di Genova*, l'*Architecture italienne*, le *Traité de la Peinture*, la *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes* ont été lus, traduits et commentés. Mais Rubens, comme tous les hommes supérieurs, n'est jamais mieux inspiré que lorsqu'il écrit de prime saut, sans préparation. Ses lettres à Peiresc, le savant amateur que Balzac appelait « une pièce du naufrage de l'antiquité, » à Valavès, à Pierre Dupuy sont pour la plupart des esquisses d'un vrai mérite.

Soit que Rubens explique, à propos du poème de Morisot, *Porticus Medicæa*, le sens de certaines figures allégoriques de la galerie du Luxembourg, soit qu'il cherche pour Pierre Dupuy un trait d'amour conjugal qui se puisse traiter sur la toile, sa plume a souvent la vigueur de son pinceau.

Un jour, l'homme d'art se trahit par cette parole amère : « Le duc de Mantoue aurait dû mourir avant de vendre son cabinet aux Anglais. » Quelques semaines plus tard, Rubens revient sur cette vente : « Le gentilhomme anglais qui transporte dans son pays le cabinet de Mantoue est arrivé à Anvers. Il m'a assuré que tout est maintenant en bon chemin, et il en attend chaque jour la plus grande partie dans cette ville. Cette vente me cause tant de déplaisir que j'ai l'envie de m'écrier à la place du génie de cet État : « Éloignons-nous d'ici ! »

D'Anvers, Rubens adresse à Peiresc une description fort originale de la peinture antique, les *Noces Aldobrandines*, qu'il n'a pas vue depuis vingt ans, et dont il souhaiterait d'avoir sous les yeux un dessin colorié pour venir en aide à sa mémoire. De Londres, il parle avec enthousiasme des peintures du palais du Roi, de la galerie de Buckingham, du cabinet du duc d'Arundel. De Stein, s'adressant toujours à Peiresc : « Je suis chargé, dit-il, envers vous, d'obligations infinies qui m'attachent pour la vie à votre service. Vous y avez mis surabondamment le comble en m'envoyant le dessin colorié que je désirais tant, avec la copie de cette peinture antique qui fut trouvée à Rome dans ma jeunesse, et admirée, adorée même comme unique par tous les amis de l'art et de l'antiquité. »

Toutes ces lettres sont à lire ; elles honorent Rubens, le peintre diplomate, que son génie a fait si dissemblable des Anciens, et qui, en littérature comme en art, s'est nourri de la sève antique.

Dans quelques pages latines, détruites par le feu, mais que De Piles avait heureusement traduites, Rubens n'a-t-il pas traité de *la Forme chez les Grecs?* On connaît au surplus la curieuse lettre de ce peintre que Junius a voulu placer en tête de son livre savant *De Pictura Veterum*.

C'est l'*Éloge de Rubens* qui ouvre le volume laissé par Antoine Wiertz sous le titre *Œuvres littéraires*. Il n'est pas un artiste qui, visitant Bruxelles, se soit dispensé de voir le Musée Wiertz. Wiertz est le Wagner du pinceau. Être grand par l'idée, par la composition, par le coloris ; être l'interprète d'une époque aux aspirations généreuses, aux problèmes sans nombre, et parfois aux contradictions et aux défaillances terribles dans

l'ordre moral ou politique, telle fut l'ambition de Wiertz.

Il est philosophe autant que peintre.

Ce sera sa faiblesse dans un certain nombre de ses tableaux. Fasciné par une idée noble, juste, il ne s'aperçoit pas qu'elle n'a parfois rien de pittoresque, et, sans prendre garde à l'écueil, il traite avec la couleur tel point d'histoire ou de science sociale qui relevait plus directement du livre.

Ses peintures *Un grand de la terre, le Phare de Golgota, l'Inhumation précipitée, le Dernier Canon,* et surtout le triptyque *Pensées et visions d'une tête coupée,* ont fait dire d'Antoine Wiertz qu'il est tantôt naïf jusqu'à l'excès, tantôt bizarre, subtil et inintelligible.

Wiertz n'est pas là tout entier.

Que l'homme ait manqué de mesure ; que le sens du goût, si nécessaire à l'artiste, se soit à plus d'une reprise émoussé chez le peintre belge, nous n'en disconvenons pas. Mais telle de ses compositions est d'un homme vraiment doué, d'un coloriste sincèrement épris des Vénitiens et des Flamands, auxquels il a dérobé plus d'un secret. Lui-même, au surplus, parlant de son œuvre, n'a-t-il pas dit : « Tous ces tableaux ne sont considérés par l'artiste que comme des études, des tentatives, des essais, après lesquels, si Dieu lui prête vie, il commencera à produire des œuvres qui donneront la véritable mesure de son talent ».

Un pareil jugement commande l'indulgence.

Quand Wiertz tient la plume et qu'il s'attaque à ses contemporains, le pamphlétaire remplace vite le critique ; mais s'il parle de son art, observé chez les maîtres du passé, s'il définit l'*École flamande et les caractères constitutifs de son originalité,* s'il pénètre le génie de Rubens, un style vivant et sobre le sert à

souhait. Rien de banal, mais rien qui sente la recherche. Wiertz est un écrivain de race.

« Deux villes se disputent le grand peintre, écrit-il à propos de Rubens : Cologne se vante d'avoir donné le jour à l'enfant; Anvers d'avoir donné naissance au grand homme.

« Gloire à la ville d'Anvers ! »

Ailleurs, dans une page restée fameuse chez nos voisins, Wiertz représente Rubens devant sa toile, et voici quel portrait il a laissé du maître :

« Le grand coloriste a posé sur divers points les cinq couleurs primitives. A voir comment l'ombre et la lumière naissent, grandissent et détachent les objets, on se figure l'apparition subite du soleil sortant de la mer et éclairant par degrés la nature plongée dans les ténèbres. Autant les effets éblouissants de l'astre surprennent et enchantent, autant les capricieux accidents de lumière qui surgissent sous la main de Rubens saisissent et étonnent.

« La fée va, vient, vole, et la toile frémissante bourdonne comme un tonnerre lointain.

« Avec quelle écrasante rapidité la brosse large et hardie attaque l'ensemble et les détails ! Avec quelle adresse inouïe elle sait donner à tous les corps leur forme, leur caractère, leur couleur ! Ici, elle établit des masses resplendissantes qui sont le foyer le plus étendu de la lumière ; là, elle débrouille et détache des parties sourdes, renforce des parties faibles, atténue des parties fortes, et, tournoyant sans cesse dans une pâte fraîche et brillante, étend ses soins prestigieux jusqu'aux moindres détails. »

L'esquisse est terminée, la gamme des couleurs

est habilement distribuée par le maître. Est-ce tout? Ce n'est rien encore. Laissons parler Wiertz :

« Cette multitude d'objets, ces êtres aux mille formes et aux mille couleurs attendent la vie. Rubens, dont le génie entrevoit d'un coup d'œil ce qui manque à la perfection, s'éloigne un instant et parcourt des yeux son œuvre. Rapide comme l'éclair, il reprendra sa palette, chargée de nouvelles couleurs.

« La fée va, vient, vole!

« Partout les objets changent, se développent, grandissent; partout se produisent des effets nouveaux. Doit-il rendre la douleur, le calme, l'effroi? Une touche juste et hardie l'exprime. Ce bras est-il trop long, ce torse est-il trop court? Le pinceau, d'un trait, rétablit les proportions. Songeant ensuite aux intérêts de la couleur, il tempère ces parties trop brillantes, réveille ces parties trop sourdes, salit celles-ci, illumine celles-là, ranime par des teintes vierges les points principaux, revient rapidement vers les détails qu'il arrondit, détache, modèle et finit.

« La fée va, vient, vole!

« Son impétuosité ne s'arrête pas un instant, elle fouille les ombres obscures et profondes, rehausse de lumières vives tous les corps saillants, les empâte, les fait jaillir de la toile. Ainsi s'achève l'œuvre, lorsqu'enfin le peintre attaque une dernière fois toutes les parties du tableau, les frappe vivement de touches fines et légères, les creuse de noirs vigoureux, les pique de blancs étincelants, et, comme si la matière dont il a imprégné ses pinceaux était dérobée au feu du ciel, il donne à tout ce qu'il vient de créer l'expression et la vie. »

Ainsi parle Antoine Wiertz de Pierre-Paul Rubens

dont il dit ailleurs : « L'École flamande, c'est l'école de Rubens ; c'est cette pléiade d'artistes qui marcha sur ses traces. Avant eux, notre peinture a peu d'éclat, elle n'a pas un « caractère national » bien décidé. Après eux, l'école flamande tombe dans une dégénérescence fatale. »

Ce jugement est trop sévère pour Jean de Bruges, les Van Eyck, Hans Memling et leurs descendants immédiats ; mais voudrait-on combattre l'opinion de Wiertz sur la décadence de l'école flamande, après la disparition du groupe qui vécut des leçons du peintre d'Anvers ?

XIX

Sergell, le sculpteur suédois, élève de notre compatriote Pierre-Hubert Larchevêque, a laissé des Lettres datées de France. Leur publication récente dans la *Revue universelle des Arts* a été une bonne fortune pour les historiens de notre école.

XIX

Le laid étant la négation du beau, les peintres qui s'adonnent aux sujets grotesques ou bouffons doivent s'être pénétrés des lois de la beauté. On ne réfute un adversaire qu'à la condition de savoir ce qu'il a dit. Or la caricature est une réfutation. Œuvre éphémère,

quelquefois profitable, rarement produite avec mesure sous l'impulsion d'une pensée généreuse et loyale, elle n'aura pas même le mérite de la logique si le crayon de l'artiste ne s'est de longtemps familiarisé avec la forme humaine. Son but étant de décomposer la nature, afin de substituer à l'ordre qui la gouverne et lui donne l'harmonie je ne sais quel chaos bizarre, imprévu, dont le désaccord choque notre goût et provoque le rire, il est indispensable que le peintre satirique porte dans son art une méthode, qu'il se montre savant à déformer, où d'autres s'appliquent à reproduire le beau. Le crayon de la caricature est un scalpel. Il faut, au maniement de pareils outils, des doigts exercés.

On ne dissèque pas au hasard.

C'est bien ainsi que l'entendait Hogarth. Ayant acquis la richesse et le renom par ses compositions burlesques, rapidement populaires, Hogarth fut taxé d'ignorance. On l'accusa de méconnaître le beau et d'être un esprit rebelle à toute élévation, à toute conception noble.

Hogarth fut sensible au défi.

L'*Analyse de la Beauté* ne se fit pas attendre. Le livre est original. Publié en 1753, il inspirera Diderot lorsque celui-ci voudra juger, au Salon de 1765, certain tableau d'un élève de Tischbein et de Casanova, Philippe de Lutherburg. Mais Hogarth a eu des collaborateurs. On cite, parmi les hommes qui l'ont aidé dans la rédaction de son ouvrage, Hoaldy, Ralph, Morell, Townsley.

Horace Walpole met en doute que certains axiomes formulés dans *Analysis of Beauty* expriment la pensée de Hogarth. A notre tour, nous appellerons l'at-

tention sur la théorie du peintre relative à la ligne serpentine dont il fait la ligne de beauté. Nous trouvons les principes développés par Hogarth clairement exposés sous la plume d'Edmund Burke, dans son *Essai du Sublime et du Beau,* publié presque en même temps que l'*Analyse de la Beauté.* Relisez le chapitre x du livre de Hogarth, et la section xv de l'*Essai* de Burke. Ce que dit le philosophe sur la « Variation graduelle » se rapproche singulièrement des principes de Hogarth. Or nous avons peine à croire que Burke ait volontairement compromis sa réputation de penseur en empruntant au livre de son contemporain l'idée maîtresse qui a fait la fortune de ce livre. Il est probable que le système de la ligne serpentine rencontrait, au temps de Burke et de Hogarth, l'adhésion d'un certain nombre d'esprits, et ce n'est sans doute pas à Hogarth qu'appartient l'honneur de sa découverte. Au surplus, les collaborateurs érudits du peintre bouffon lui enlèvent une large part de l'autorité qui s'attache à son ouvrage.

Joshua Reynolds, dont l'initiative dans la fondation de l'Académie de peinture de Londres rappelle le rôle actif de Le Brun dans l'établissement de l'Académie royale de Paris, a laissé deux volumes de *Discours.* Président de l'Académie de Londres de 1769 à 1786, Reynolds prit chaque année la parole en la séance solennelle de la distribution des prix aux élèves formés par la Compagnie. La théorie de l'art, le beau, le choix des détails, la composition, l'imitation de la nature, le goût, l'étude, le génie, toutes les questions capables de former l'intelligence d'un jeune auditoire sont abordées par Reynolds avec une clarté parfaite, un sens esthétique toujours fin et délié.

Les noms propres, les exemples abondent sur les

lèvres de l'orateur. Il parle de toutes les écoles et de leurs maîtres en homme qui les connaît et qui de longtemps les a pris pour modèles. Rome et Venise l'attirent. A chaque page il se prend à juger Raphaël et Titien. C'est avec impartialité qu'il revient maintes fois sur l'œuvre de Poussin. Il ne prononce les noms de Vouet, de La Fage et de Le Sueur que pour rendre hommage à leur mérite. Il n'a pour Rubens que des éloges.

C'est avec raison que Reynolds rappelle, au début d'un de ses discours, « sa franchise et sa facilité à dire son opinion ». En effet, toute réticence est bannie de ses entretiens : un souvenir personnel se présente-t-il à sa pensée, l'artiste le confie sans retard à ceux qui l'écoutent. C'est ainsi qu'en 1774, traitant de l'*Imitation*, Reynolds se met en scène :

« Je me souviens de m'être trouvé, dit-il, il y a quelques années à Rome, avec un artiste qui jouit d'une fort grande réputation en Europe, et qui ne manquait pas non plus de qualités supérieures, mais dont la bonne opinion qu'il avait de lui-même était plus grande encore. D'après la célébrité qu'il avait acquise, il concluait bonnement qu'il se trouvait sur le même rang, relativement à ses prédécesseurs, que celui qu'il tenait vis-à-vis de ses pitoyables rivaux contemporains.

« Dans une conversation que nous eûmes ensemble sur quelques parties des ouvrages de Raphaël, il parut ou feignit de ne se les rappeler que confusément. Il m'assura qu'il y avait plus de quinze ans qu'il n'avait mis les pieds au Vatican ; qu'à la vérité, il était entré en marché pour copier un tableau capital de Raphaël, mais que l'affaire avait manqué ; que si cependant le traité s'était fait, sa copie aurait été bien supérieure à

l'original. Le mérite de cet artiste, quelque grand qu'on puisse le supposer, l'aurait été, je suis sûr, infiniment davantage, et sa présomption beaucoup moindre, s'il avait visité le Vatican, ainsi qu'il aurait dû le faire raisonnablement, au moins une fois tous les mois. »

Reynolds ne nomme pas l'artiste dont il parle. D'ailleurs, à quoi bon nous occuper de ce barbare qui, citoyen romain, demeure quinze années sans franchir le seuil du Vatican! Un artiste digne de son art peut-il vivre à Rome sans lire perpétuellement les trésors qui font de la Ville éternelle le livre de tout enseignement?

Rentrons en France sur les pas de Reynolds. Il parle de l'*Étude*, et le nom de Boucher, son contemporain, lui revient à l'esprit. C'est ce même François Boucher dont Diderot, on se le rappelle, a dit: « C'est un faux bon peintre. » Écoutons Reynolds.

« Les Français sont beaucoup dans l'usage d'inventer sur le champ et sans préparation; leur habileté dans cette partie est si grande qu'elle excite l'admiration et peut-être même l'envie; mais combien rarement leurs ouvrages, étant achevés, éveillent-ils ce sentiment! Boucher, le dernier directeur de l'Académie royale de Paris, était surprenant dans l'improvisation. Lorsque je fus le voir en France, il y a quelques années, je le trouvai occupé d'un fort grand tableau pour lequel il n'employait ni esquisse ni modèle d'aucun genre. Sur ce que je lui en témoignai ma surprise, il me répondit qu'il avait regardé les modèles comme nécessaires pendant sa jeunesse, lorsqu'il étudiait son art, mais qu'il y avait longtemps qu'il ne s'en servait plus. »

Le trait vaut une critique. C'est dans son discours de 1784 que Reynolds l'a raconté.

Ce que Reynolds avait fait pour les peintres,

Flaxman l'entreprit quelques années plus tard pour les sculpteurs.

Chargé par l'Académie de professer l'histoire et la pratique de son art, Flaxman n'a pas, comme son contemporain, résumé sa science de la sculpture dans des discours ayant un caractère solennel. Mais, pour être familières, les *Leçons* du maître qui avait illustré de son crayon, à la demande de mistress Have-Nayles, l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne laissent pas d'avoir une incontestable valeur. La nature et l'antique appellent l'examen du professeur, l'antique surtout, dont Flaxman a dit : « La contemplation des modèles que nous ont légués les anciens invite notre âme à penser noblement ; elle lui inspire le dégoût de tout ce qui est bas et vulgaire, et la porte naturellement à saisir en toutes choses la beauté, l'élégance et la grandeur. »

Ce que Flaxman a écrit sur la forme, sur la composition, sur le respect de la matière que le sculpteur met en œuvre, vaut la peine d'être médité.

Rappelons que Flaxman a écrit plusieurs pages sur Romney, dont il apprécie les tableaux en homme très expert des lois de la peinture.

Flaxman eut une occasion de parler publiquement de l'art antique. Lord Elgin ayant proposé à deux reprises au Parlement anglais d'acquérir les marbres précieux qu'il avait rapportés d'Athènes, n'obtenait de la Chambre britannique que des offres dérisoires.

Une exposition publique des sculptures du Parthénon eut lieu à Burlington-house. Peu de monde s'y rendit. Les restes mutilés, placés sous les regards des visiteurs, n'étaient pas de nature à frapper tous les esprits. Les grandes œuvres ont leur fierté, elles ne se livrent qu'aux intelligences élevées.

Ce fut ce qui advint.

Toutefois, les hommes d'élite, chose rare, furent écoutés. On appela de France Visconti pour connaître son sentiment, et lorsque cet archéologue distingué eut proclamé la valeur esthétique des fragments que proposait lord Elgin, une sorte de cour suprême fut instituée pour juger la cause en dernier ressort. A sa barre durent comparaître Chantrey, Thomas Lawrence, Westmacott, Benjamin West et Flaxman. Heureux peuple que celui qui s'en remet à ses chefs d'école, de se prononcer dans une question d'art mal accueillie par une assemblée politique!

De tous les artistes qui déposèrent de l'excellence des marbres du Parthénon, aucun ne fut plus explicite ni plus ardent que Flaxman. Un questionnaire uniforme avait été préalablement dressé. Le président en donna connaissance aux illustres témoins cités à son tribunal, et recueillit les réponses qui lui étaient faites. On le voit, la procédure fut des plus régulières.

Ce président, le jour où Flaxman fut appelé, c'est-à-dire le 4 mars 1816, était Henri Bankes. A la demande: « Connaissez-vous parfaitement la collection des marbres d'Elgin? » Flaxman répond avec fermeté.

« Oui, je les ai vus souvent, je les ai dessinés, et j'ai fait sur ces œuvres précieuses les recherches nécessaires au point de vue de l'art plastique, qui est le mien.

— « A quel rang placez-vous ces marbres par rapport aux œuvres d'art qui vous sont connues?

— « Les marbres d'Elgin, répond Flaxman, sont les plus belles œuvres que je connaisse.

— « Croyez-vous de quelque utilité, pour les pro-

grès de l'art dans la Grande-Bretagne, que cette collection devienne propriété publique?

— « Cela me semble de la plus grande importance, et j'ai toujours pensé de la sorte. »

Des questions de toute nature sont alors posées au statuaire sur les métopes, le Thésée, l'Ilyssus, les Panathénées, et Flaxman ne cesse de répondre avec une assurance réfléchie, apportant, à l'appui de ses affirmations, des aperçus originaux, des comparaisons, des déductions concises où la simplicité du langage n'exclut pas une érudition sérieuse. Sa déposition forme dix pages de texte du *Report from the select Committee*, publié par les soins de la Chambre des Communes.

Nous ne pouvons comparer l'enthousiasme raisonné du sculpteur anglais, dans cette circonstance, qu'aux témoignages décisifs donnés par un autre artiste, son contemporain, le sculpteur Canova. L'auteur des *Trois Grâces* avait fait le voyage de Londres dans les derniers mois de 1815, afin d'étudier les marbres du Parthénon. On le vit durant son séjour dans cette ville passer de longues heures devant ces restes superbes; puis, ne pouvant taire son admiration, il l'exprima dans des *Lettres* souvent rappelées, qui permettent de ranger Canova au nombre des artistes écrivains. C'est ainsi que s'adressant à lord Elgin : « Les admirateurs de l'art et les artistes, lui dit-il, ont contracté une dette de reconnaissance éternelle envers Votre Seigneurie, pour avoir apporté parmi nous ces sculptures magnifiques et grandioses. » A Quatremère de Quincy qui s'apprête à publier ses *Lettres écrites de Londres à Rome*, Canova envoie cette grande parole : « L'*Opere di Fidia sono una vera carne*, » Il écrit à Charles Rossi : « Qui n'a pas vu les marbres d'Elgin n'a rien vu. »

De notre temps, Edwin Edwards, peintre anglais, s'est proposé d'écrire une histoire de l'art dans la Grande-Bretagne, et la biographie d'Old Crome, le peintre bien connu de Norwich.

XXI

En France, un très grand nombre d'artistes ont écrit sur l'art.

Dès le XIIIe siècle, Villard de Honnecourt, ami de Pierre de Corbie, rédigeait sur les monuments de son époque des observations du plus haut intérêt. Le manuscrit de ce maître d'œuvre est désormais à la portée de tous, depuis que Lassus et M. Darcel l'ont publié.

Au XVIe siècle, un lecteur du cardinal d'Armagnac, Philandrier, architecte, a traduit Vitruve; mais, afin d'établir qu'il était plus qu'un théoricien, ce même artiste avait préalablement construit le chœur de la cathédrale de Rodez et formé dans l'art de bâtir Guillaume Lyssorgues, dit Le Sourd, architecte des châteaux de Bournazel et de Graves. Philandrier fut l'ami de Serlio.

On me reprocherait avec raison de transcrire les titres des ouvrages de Philibert de l'Orme, Androuet Ducerceau, Jean Bullant. Le curieux livre *Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais* assure à Philibert de l'Orme une place distinguée parmi nos prosateurs. Que ceux qui en douteraient encore lisent l'exposé de la découverte de son procédé de charpente, exposé qu'il osa faire à la table de Henri II.

Les *Discours admirables de la nature* ont rendu populaire, au moins autant que ses figulines, la personne de ce maître inventeur, Bernard Palissy.

Jean Cousin écrit vers le même temps la *Vraye Science de la Pourtraicture.* Le texte et les planches sont de sa main. Jean Goujon glisse un traité de quelques pages dans une traduction de Vitruve par Jean Martin. Le traducteur dédie son travail à Henri II, et signale en ces termes la collaboration de Jean Goujon : « Cette œuvre est enrichie de figures nouvelles concernant la maçonnerie, par maître Jean Gougeon, naguère architecte de Monseigneur le connétable, et maintenant l'un des vôtres. »

On parle trop rarement de l'écrit de Jean Goujon. Au mérite d'être court il joint encore celui de renfermer quelques vérités. N'est-ce pas Goujon qui, ayant rappelé le respect de Raphaël et de Michel-Ange pour la science, ajoute : « C'est à cause qu'ils se sont tant curieusement delectez à poursuivre ce noble subject que leur immortelle renommée est espandue parmi toute la circonférence de la terre. »

Plus loin, le maître français complète sa pensée : « Tous les hommes, dit-il, qui n'ont point estudié les sciences ne peuvent faire œuvre dont ils puissent acquérir guère grande louenge, si ce n'est par quelque ignorant ou personnage trop facile à contenter. »

Cette préoccupation de rendre savants les peintres, les statuaires, les architectes, n'était pas particulière à Jean Goujon. Notre lecteur connaît les préceptes du peintre Coypel, dont nous avons cité quelques extraits. Coypel, il est vrai, vint longtemps après Jean Goujon. Entre ces deux hommes, plusieurs générations d'artistes s'étaient succédé, mais sous la plume de tous ceux

qui ont laissé quelque écrit, nous surprendrons le même conseil adressé à leurs émules et à leurs disciples : « Soyez savants ! » N'oublions pas de dire que les artistes qui tenaient ce langage possédaient eux-mêmes un fonds de connaissances étendues. Or, puisque nous parlons de Jean Goujon, il ne paraît pas que la science de cet artiste ait entravé le développement radieux de son génie. La grâce dont il revêt ses marbres, l'élégance des lignes, dans ses monuments d'architecture, empêchent de saisir l'effort, la contention de l'esprit. Mais, si la pratique est excellente en soi, s'il est bon que l'artiste s'instruise et fortifie son esprit en le faisant plus riche ; si l'étude de l'histoire, de la poésie, des belles lettres aide singulièrement le peintre et le sculpteur, la tendance trop générale des artistes écrivains du XVIe au XVIIIe siècle à tout subordonner dans l'art à des lois précises, mathématiques, répand sur leurs livres une grande aridité.

En France, l'architecture a été un sujet de fréquents discours. Et certes, ceux qui ont parlé de cet art à la suite de Jean Goujon et de Philibert de l'Orme sont des maîtres de haute noblesse. Ils s'appellent Jacques de Brosse, Le Muet, Claude Perrault, Charles Errard, le Père Derrand.

Un peintre toulousain, Hilaire Pader, fait passer dans notre langue le *Traité de peinture* du Milanais Lomazzo. Pader écrit ensuite son poème la *Peinture parlante*. Le livre n'a plus de lecteurs, mais l'auteur a trouvé un biographe. M. de Chennevières a raconté la vie de ce rusé Gascon, qui sut pénétrer à l'Académie royale à force d'adroites flatteries.

Ceci se passait en 1659.

Retenons la date, car les Académiciens de l'époque

sont au moins coupables de n'avoir pas examiné avec trop de soins les titres de leur futur confrère. « Je sais que bien que ma peinture parle, écrivait Pader à Messieurs de l'Académie, elle ne sçaurait être favorablement escoutée de personne si elle ne l'est premièrement de vous ; l'estime de Monsieur Poussin lui a donné véritablement l'estre, mais la vostre, Messieurs, lui donnera le bien estre. »

Pour un peintre de province, Hilaire Pader ne manque pas de style; mais cette « estime de Monsieur Poussin » dont il se targue, est-il bien sûr de l'avoir obtenue? Nous connaissons la lettre de Poussin, datée de Rome 30 janvier 1654, par laquelle le maître remercie Pader de l'hommage qu'il lui a fait du début de la *Peinture parlante,* et Poussin qui est Normand, écrit au peintre gascon :

« Il ne faut pas que vous vous incommodiés pour m'envoyer les autres parties de votre Poésie : l'on iuge bien du lyon par l'ongle ! »

Que vous en semble? L'éloge n'est-il point nuancé d'ironie?

C'est l'époque où Charles Le Brun publie ses *Conférences sur les caractères des passions;* où Le Nôtre adresse à Colbert son *Rapport sur les jardins ;* où Jean-Baptiste Corneille rédige ses *Éléments de la Peinture pratique;* Blondel, l'*Art de jeter les bombes,* et une *Nouvelle manière de fortifier les places,* deux ouvrages qui lui vaudront le grade de maréchal de camp.

Un peintre érudit, Dufresnoy, met en vers latins ses réflexions sur son art, et le *De arte graphica*, souvent traduit, sera un jour commenté par Reynolds.

On cite quelques lettres de Puget.

Jacques Restout, peintre et moine, lui aussi un

client de M. de Chennevières, écrit sa *Réforme de la peinture*. Abraham Bosse, Pierre Mosnier, Roger de Piles, André Félibien se font lire, pendant que Nicolas Poussin résume la théorie de l'art en dix lignes, dans sa lettre fameuse à Fréart de Chambray.

Parlant de la peinture à propos du savant traité *De Pictura Veterum* :

« Il est nécessaire premièrement, écrit Poussin, de savoir ce que c'est que cette sorte d'imitation et la définir.

« Définition :

« C'est une imitation faite avec lignes et avec couleurs, en quelque superficie de tout ce qui se veoit dessous le soleil. Sa fin est la délectation.

« Principes que tout homme de raison peut apprendre :

« Il ne se donne point de visible sans lumière.

« Il ne se donne point de visible sans moyen transparent.

« Il ne se donne point de visible sans terme.

« Il ne se donne point de visible sans couleur.

« Il ne se donne point de visible sans distance.

« Il ne se donne point de visible sans instrument.

« Ce qui suit ne s'apprend point, ce sont parties du Peintre. »

Ainsi parle Poussin en l'une de ses lettres, et l'on sait que les lettres du maître sont nombreuses. Elles nous dédommagent du livre que Poussin voulait écrire vers la fin de sa vie, et qu'il n'a pas fait. Le peintre s'y révèle un prosateur hors de pair. Toutefois, l'édition de 1824, la seule qui soit presque complète, est fautive; le texte du maître français a été gravement altéré. « En somme, c'est un livre à refaire et des plus

urgents. C'est un travail auquel je compte me livrer moi-même », écrivait en 1854 l'auteur des *Recherches sur les peintres provinciaux*.

Il ne saurait tarder à tenir parole.

XXII

Mais, à l'heure où se publient les lettres, les poèmes, les traités que nous rappelons si brièvement dans ces pages, un grand fait s'est accompli. L'Académie royale de Peinture et de Sculpture a été fondée et des Conférences périodiques sur l'art sont prononcées par les plus illustres de ses membres.

Ces Conférences, ouvertes le 7 mai 1667, se poursuivront, à des intervalles irréguliers, jusqu'au 4 février 1792. La première est de Charles Le Brun, sur le *Saint Michel* de Raphaël; la dernière est un discours d'Oudry sur la *Couleur*, dont il est donné lecture aux Académiciens par le secrétaire de la Compagnie.

Un très petit nombre des Conférences de l'Académie nous a été conservé. Beaucoup n'ont pas été recueillies par les secrétaires chargés de ce soin. D'autres ont été refondues par leurs auteurs et publiées sous forme de traités. L'*Histoire des Arts* de Pierre Mosnier n'a pas d'autre origine que ses discours prononcés devant l'Académie. Nous n'avons pas cru que la publication de cet ouvrage dût être reprise; mais les Conférences ayant conservé leur titre et leur forme, quel que fût d'ailleurs le rédacteur du texte qui nous était transmis, ont trouvé place dans notre recueil.

Encore que plusieurs de ces discours aient été

sauvés de l'oubli par les éditeurs des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Académiciens*, ils ne formaient pas, jusqu'à ce jour, un ensemble qui permît de les juger aisément. Il en est d'autres que Watelet avait recueillies. Les volumes du *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* en contiennent plus d'un. Testelin s'est approprié les discours prononcés devant lui pendant qu'il était secrétaire de l'Académie. On les doit chercher dans son livre devenu rare, *Sentiments des plus habiles peintres*. Antoine Coypel a publié les siens. André Félibien, dans sa déférence pour Le Brun, Philippe de Champaigne, Van Opstal, Nicolas Mignard, Nocret et Bourdon, s'est fait l'éditeur des premières Conférences. Honneur à Félibien, car ses analyses sont les plus fidèles. Testelin, pas plus que Guillet de Saint-Georges, qui vint après lui, n'ont respecté, comme l'a fait Félibien, les improvisations des conférenciers.

Nous publions ici les discours qu'il nous a été donné de retrouver, et nous les faisons suivre de commentaires.

XXIII

Notre recueil des Conférences de l'Académie n'a-t-il d'autre objet que de remettre en lumière des travaux oubliés, d'une recherche difficile, sans doute, mais qui cependant n'était pas de nature à décourager les hommes d'étude ?

Tel n'a pas été notre but.

Nous avons fait choix des discours académiques entre tant d'études signées de noms d'artistes, parce

qu'ils diffèrent essentiellement, quant au fond, de la plupart des livres qui les ont précédés.

En effet, l'Italie, l'Espagne, la Hollande, les Flandres, l'Allemagne, la Suisse, l'Angleterre et la France comptent principalement, nous l'avons vu, parmi les écrits de leurs artistes, des grammaires ou des essais théoriques. Vasari et Palomino de Castro font exception. Tous deux ont abordé l'histoire de l'art. L'école française leur donnera plus tard des successeurs. Mais, de tous les artistes dont nous avons parlé, il n'en est pas un qui n'ait été porté, soit à exposer les premiers éléments de l'art, soit à démontrer le beau par des théorèmes.

En art, les livres élémentaires peuvent avoir leur prix; les spéculations purement esthétiques ont moins d'utilité. Elles n'éclairent pas l'esprit, et, le plus souvent, elles le troublent. Les idées abstraites exigent de celui qui les veut rendre saisissables une laborieuse préparation. L'art ne procure pas à ses adeptes les loisirs prolongés qui leur permettraient de devenir théoriciens. Il y a plus, un syllogisme se démontre jusqu'à l'évidence, mais il n'en est pas de même du beau qui, dans la plupart des cas, échappe à l'analyse. Prompt comme la lumière, impondérable comme elle, il interdit à l'homme qu'il tient sous le charme de son rayonnement, de scruter son foyer, de dire sa profondeur, de marquer sa circonférence. Quelques paroles émues sur les lèvres de Michel-Ange, de Rubens et de Canova font naître la sensation du beau. Tout au contraire, les propositions, les règles géométriques dont les théoriciens de l'art ont essayé de former une chaîne ferme et solide, un corps de doctrine irréfutable fondé sur les principes d'Euclide ou d'Hypsiclès, n'ont servi qu'à égarer l'es-

prit dans la région du rêve. Et, plus l'homme de pensée s'est obstiné à résoudre des problèmes dont il n'est pas donné à l'homme de connaître, plus le voile qui intercepte la vision du beau s'est fait impénétrable.

On lit Euclide, dans sa *Théorie de la Musique*, on ne lira pas un musicien qui tentera de s'appuyer sur Euclide. Euclide était géomètre : on n'attend de lui que des nombres et des proportions. D'un artiste, on exige qu'il soit artiste. C'est pourquoi la théorie de l'art est un genre de littérature interdit aux artistes écrivains. Le meilleur théoricien, le plus savant, le plus raisonnable s'exposera toujours, il faut le craindre, à s'entendre appliquer le mot du poète sur ce berger qui avait perdu la raison :

Ibi hæc incondita solus
Montibus et sylvis studio jactabat inani.

Au reste, les Conférences de l'Académie offrent, à l'appui de nos paroles, un exemple qui ne sera pas récusé : ce sont les discours de Testelin, « réduits en tables de préceptes. »

Est-ce à dire qu'il faille proscrire des spéculations de la pensée la philosophie de l'art ?

Non, assurément.

L'art est une puissance ordonnée ; il obéit donc dans sa marche, dans sa progression, dans ses décadences, à des lois supérieures que l'homme de pensée peut s'approprier et traduire à ceux qui l'écoutent. Mais il faut distinguer entre le théoricien et le philosophe. Le théoricien étudie l'art dans ses modes d'expression, et tente d'en dire le fonctionnement technique. Le philosophe observe l'art dans ses résultats sur l'âme humaine, sur

une époque, sur un peuple, et il essaye de dégager la loi de cette influence utile ou dangereuse.

Si la théorie de l'art, exposée dans des pages écrites, ne paraît pas relever de l'artiste, par contre, la philosophie de l'art lui sera familière dans la mesure où il aura cultivé son esprit. On peut se rendre compte de cette vérité en lisant dans notre volume certaines pages de Le Brun, Sébastien Bourdon, Louis Boulogne, Antoine Coypel. Il est rare que les hommes de haute intelligence n'envisagent pas les sujets qu'ils traitent par leurs grands côtés. C'est ce qui donne le relief à leurs discours, c'est ce qui élève la critique.

XXIV

La critique, j'ai prononcé le mot qu'il convient d'appliquer aux Conférences de l'Académie. Ce sont des œuvres de critique. Soit qu'ils parlent en face d'un marbre antique, d'un tableau de Raphaël ou de Poussin, soit qu'ils traitent de la lumière, du dessin, de la couleur, les conférenciers, avec des tempéraments distincts, apportent dans leurs entretiens des discussions pleines de bon sens, des observations ingénieuses ou savantes, que les artistes écrivains venus avant eux n'avaient pas formulées avec le même talent.

Il convient donc d'admettre que la critique d'art, telle qu'on l'entend aujourd'hui, date de plus loin que le XVIII[e] siècle. Ce n'est pas Diderot, comme on le répète trop souvent, qui, le premier, a tracé la voie; ce sont les membres de l'Académie royale de Peinture, dans leurs

Conférences sur l'art. Qu'on relise les discours de Nicolas Loir ou de Michel Anguier, leur méthode d'examen ne diffère pas de celle que suivra Diderot.

XXV

Mais si la critique est du domaine de l'artiste, l'histoire de l'art se réclame de sa plume plus naturellement encore.

C'est, à notre sens, dans ce genre d'écrits que le témoignage du peintre, de l'architecte, du statuaire, du musicien, est d'un prix sans égal. Vasari peut défier tous les critiques du monde : il était peintre et il a voulu être historien de peintres; sa gloire est assurée. « Les peintres, a dit Charles Blanc, ne savent pas toujours parler d'eux, mais il est rare que, par le récit, même le plus décousu, ils ne parviennent pas à nous intéresser beaucoup plus vivement que ne le ferait un biographe exercé dans son art. De là, le prix qu'on attache aux autographes des peintres. »

André Félibien n'était pas peintre, il était architecte, mais sa qualité d'artiste donne un grand intérêt à ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*.

A l'exemple de Félibien, de nombreux artistes parleront de leurs confrères. De Piles publie son *Abrégé de la vie des peintres* et ses *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*, que complète une Vie de Rubens.

Jean-Baptiste Descamps est moins connu par ses

tableaux que par l'histoire des *Peintres flamands, allemands et hollandais*, en partie traduite de Karel Van Mander, peintre et poète, et de Arnold Houbraken.

Descamps rend d'ailleurs pleine justice à Van Mander, dont il a laissé cet éloge : « Van Mander fut bon peintre, bon poète, savant éclairé, sage critique et homme de bien. » C'est à Van Mander que Descamps emprunte les vies des peintres flamands et allemands. Houbraken, également peintre, poète et historien, fournit à l'artiste français les biographies des peintres hollandais : « Houbraken dessinait assez bien, nous apprend Descamps, ses compositions sont d'un homme d'esprit, son pinceau est délicat; mais sa couleur est outrée, souvent trop rouge et en général peu vraie. Ses draperies, pliées avec noblesse, présentent une variété de tons qui fatigue l'œil. Cependant, ses fonds sont riches et il règne un bon goût dans son architecture. » Ces lignes permettent de juger Descamps comme critique.

Desportes rédige la vie de Charles le Brun; Charles Coypel, celle d'Antoine Coypel; Caylus, celles de Pierre Mignard et de François Lemoyne ; Watelet, celle de Louis Boulogne, et Lépicié rassemble ces curieux ouvrages sous le titre de *Vies des premiers peintres du Roi*. Charles-Nicolas Cochin raconte ses souvenirs personnels sur Slodtz et Deshays; Dandré Bardon laisse des *Anecdotes sur la mort de Bouchardon* en même temps que les biographies de Carle Van Loo et de Jean-Baptiste Lemoyne.

Mais les artistes écrivains ne se renferment pas, durant un siècle entier, dans l'histoire de l'art. Catherine Perrot, de l'Académie de Peinture, dédie à la princesse de Guémené ses *Leçons royales* sur la miniature.

Sébastien Leclerc écrit son *Traité de géométrie*, Soufflot traduit en vers les plus belles compositions de Métastase, et laisse sa propre épitaphe débutant par le vers devenu célèbre :

Pour maître dans son art, il n'eut que la nature.

Rondelet, l'élève de Soufflot, écrit un *Mémoire historique sur le dôme du Panthéon français*, ouvrage qu'il fait suivre de son *Traité de l'art de bâtir*. Rouquet, le miniaturiste, est l'auteur de la *Lettre de M*** à un de ses amis pour lui expliquer les estampes de M. Hogarth*, et d'un livre sur l'*État des arts en Angleterre*.

Le sculpteur Falconet, irascible et subtil, effleure de sa plume rapide plusieurs livres de Pline, deux peintures de Polygnote, le tableau de Timanthe, des ouvrages de Phidias, la statue de Marc-Aurèle, la Vénus de Médicis, Michel-Ange, Rubens et Voltaire critique d'art. Plus modeste que Falconet, Jacques Saly laisse une notice sur la statue colossale de Fréderic V, roi de Danemark, sortie de ses mains.

Le peintre Bachelier, le fondateur de l'École gratuite de dessin, aujourd'hui l'École des arts décoratifs, publie, à l'âge de cinquante ans, un proverbe en un acte, le *Conseil de famille;* mais ce n'est là qu'une fantaisie du peintre académicien, dont le *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques*, l'étude historique sur la *Manufacture nationale de porcelaine*, le *Mémoire sur l'éducation des filles*, sont des titres plus sérieux à la reconnaissance des ouvriers d'art.

Le 8 août 1793, les Académies furent supprimées. L'homme qui réclama leur suppression à la tribune de la Convention nationale était un artiste. Il appartenait lui-même, depuis le 23 août 1783, à l'Académie de Pein-

ture, ce qui ne l'empêcha pas de dire dans son discours sur la nécessité de supprimer les Académies : « Je m'attacherai plus particulièrement à l'Académie de Peinture et Sculpture : en parlant d'une Académie, c'est parler de toutes. » Que les toiles de l'artiste aient trouvé place au Louvre, ce n'est que justice, car ce peintre est un maître et un chef d'école ; mais l'Académie des Beaux-Arts a fait preuve, selon nous, d'une grande mansuétude, en permettant que le portrait d'un tel maître décorât, à Paris, le palais Mazarin, à Rome, la villa Médicis.

XXVI

Le XIX[e] siècle sera le plus fertile en artistes écrivains. Toutefois, les traités élémentaires, les ouvrages théoriques, les livres philosophiques sur l'art, ne conviennent pas le plus ordinairement à la trempe d'esprit de la génération nouvelle. La critique et l'histoire obtiennent ses préférences. C'est ce double domaine qu'elle explore. Et parmi les prosateurs remarqués à une époque où les écrivains sont en si grand nombre, l'école française peut revendiquer plus d'un nom.

Disons cependant, pour être exact, que l'extension donnée à l'enseignement de l'art en ce siècle devait nécessairement inspirer plusieurs livres élémentaires. Ils demeurent l'exception.

Chez les musiciens, Berton publie un *Dictionnaire des accords*, un *Traité d'harmonie*, ainsi qu'un curieux écrit dirigé contre Rossini, sous le titre : *De la musique*

mécanique et de la musique philosophique. Reicha met au jour son *Traité de la mélodie;* Choron analyse les *Principes de composition des écoles d'Italie,* et Perne, la *Notation musicale des anciens Grecs*. Catel, dans son *Traité d'harmonie,* s'applique à réfuter Rameau, le musicien français qui a le plus écrit sur son art. Baillot suscite une brillante école de virtuoses par son livre : *l'Art du violon*.

Chez les peintres, Valenciennes compose ses *Éléments de perspective pratique;* Jean-Paul Lucas, compatriote d'Hilaire Pader, ses *Préceptes sur la manière d'apprendre à dessiner*. Paillot de Montabert est l'auteur d'un volumineux *Traité de la peinture*.

Plus près de nous, M. Maxime Lalanne appelle l'attention sur son *Traité de la Gravure à l'eau-forte*. M. Eugène Guillaume, dans les conférences ouvertes par l'Union centrale, expose son *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie,* ainsi que les procédés et les ressources de la *Sculpture en bronze*. M. Antoine Etex professe, dans l'amphithéâtre de l'École de médecine et dans les salles de l'Association polytechnique, un cours public sur les Beaux-Arts. M. Claudius Popelin, peintre et poète, traite des *vieux Arts du feu* et de *l'Émail des peintres,* et M. Thiaucourt, peintre et sculpteur, écrit sur les faïences et les porcelaines.

Chez les architectes, Viollet-le-Duc, Adolphe Lance et M. César Daly consacrent leur savoir à de vastes encyclopédies. Hittorff tient la plume à Selinonte, à Eleusis, à Londres et à Paris. Duban fait connaître le Musée d'art et d'industrie de Lyon; Duc se fait, en 1875, le défenseur autorisé de la Manufacture nationale de Sèvres.

XXVII

A la critique la plus compétente et la plus élevée appartient le statuaire Chaudet, l'un des actifs collaborateurs de l'Académie dans la rédaction de son *Dictionnaire sur le Vocabulaire des Arts;* il en faut dire autant d'Eugène Delacroix, lorsqu'il écrit sur *Michel-Ange,* sur l'*Enseignement du dessin,* sur *le Beau* et *les Variations du Beau,* sur *Prudhon, Gros* et *Charlet.* Défenseur d'une doctrine qui n'est pas celle de Delacroix, Ingres porte dans ses écrits un esprit personnel dont les fortes convictions commandent le respect. Les *Lettres et pensées* d'Hippolyte Flandrin, publiées, ainsi que les écrits de Ingres, par M. le vicomte Delaborde, achèvent de faire aimer le peintre distingué de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain-des-Prés. Jollivet, séduit par les peintures extérieures des anciennes basiliques italiennes et de quelques églises des Hautes-Alpes, publie un important mémoire sur *la Peinture religieuse à l'extérieur des églises.* Nous avons nous-même mis au jour les écrits de David d'Angers. Teyssier s'est fait l'éditeur du *Voyage architectural en Allemagne,* du *Salon de 1837,* et des autres travaux de Louis-Alexandre Piel, architecte, mort religieux de l'ordre de saint Dominique, à Bosco, âgé de trente-trois ans. Fromentin, dans la force du talent, comme s'il avait pressenti sa fin prématurée, a scellé sa réputation d'écrivain par le livre justement apprécié, *les Maîtres d'autrefois.*

XXVIII

Certains chapitres des *Maîtres d'autrefois* relèvent de l'histoire tout autant que de la critique. Ainsi le veut notre esprit. La distinction que l'on tente d'établir entre les genres de littérature n'est jamais absolue. Toutefois, c'est à l'histoire qu'appartiennent l'étude de l'architecte Viel sur *Charles-Antoine Bridan,* les notices de Baillot sur *Grétry* et le violoniste *Viotti;* celle de M. Etex sur son maître, *Pradier; Gros et ses ouvrages,* par Delestre; les *Notices historiques sur les anciennes Académies de Peinture et d'Architecture,* par le statuaire Deseine; *les Monuments de Pise au moyen âge,* par M. Georges Rohaut de Fleury; le *Frère André, Victor Louis* et *Brascassat,* par M. Charles Marionneau; *Perraud,* par M. Max Claudet; *Gabriel Davioud,* par M. Rossigneux; les *Médailleurs italiens,* par M. Alfred Armand, et, en remontant aux premières années de ce siècle, l'*Appendice aux recherches sur l'Art statuaire d'Emeric David,* par le sculpteur Giraud, que complètent les *Annotations* de Du Seigneur sur les mêmes ouvrages d'Émeric David; l'*Histoire de la ville et du château de Clisson,* par Lemot, ainsi que les nombreux écrits d'Alexandre Lenoir sur le Musée des Monuments français.

Horace Vernet est l'auteur de deux brochures, *Du droit des Peintres et des Sculpteurs sur leurs ouvrages,* et *Des rapports qui existent entre le costume des Hébreux et celui des Arabes modernes.*

Tel est l'attrait de l'histoire pour les hommes de notre temps, que nous estimons presque à l'égal du

livre composé avec ordre et maturité les documents incorrects qui en sont la préparation, c'est-à-dire les mémoires autobiographiques, les notes, les souvenirs sur un contemporain, la correspondance la plus hâtive. Il n'est d'autographe d'artiste auquel le public ne s'intéresse. On dirait que le mot de Chateaubriand sur les *Mémoires* de Saint-Simon n'a pas cessé d'être vrai lorsqu'on l'applique aux pages d'un peintre ou d'un sculpteur : « Il a écrit à la diable pour l'immortalité ».

C'est à peine si nous pouvons nommer quelques-uns des auteurs innombrables dont on cite, soit un court volume, soit des lettres retrouvées, d'intimes causeries ou de mordants propos. Mme Vigée-Lebrun a laissé des *Souvenirs* sur son atelier; Delécluze, sur l'*Atelier de Louis David;* M. Amaury-Duval sur l'*Atelier d'Ingres*. Qui a lu les *Entretiens d'atelier* de Thomas Couture, offerts par le peintre à ses seuls amis? Et les *Souvenirs d'un artiste*, par M. Etex; et les *Notes et Causeries*, d'un style si brillant et si juste, par Charles Timbal; et Berlioz, et Adolphe Adam, et M. Deldevez? Rappelez-moi, car je m'en voudrais de les oublier, les stances heureuses, les considérations sur le génie de la peinture, sur la grâce, sur l'ordonnance, et les Veillées, et les Lettres de Girodet; rappelez-moi ces multiples correspondances de Delacroix, que leurs intelligents détenteurs mettent en lumière ; les lettres du peintre-soldat Henri Regnault; et les pages attrayantes de Prudhon, Géricault, Carpeaux, Duret, Barye, Corot, que les biographes de ces maîtres ont enchâssées dans leurs récits.

MM. Lechevallier-Chevignard, Mottez, Olivier Merson tiennent une plume, M. Jules Breton est poète : il signe *les Champs et la Mer*. M. Jean-Paul Laurens

laissait publier il y a quelques semaines une lettre pleine d'esprit sur la salle du Livre d'or au palais de Légion d'honneur. On connaît les lettres de Jacquemart. En ce moment même, M. Gigoux dicte ses *Souvenirs*...

XXIX

Ce mouvement des esprits vers l'histoire de l'art étudiée dans les faits les plus humbles d'une existence d'artiste, l'Académie des Beaux-Arts l'a noblement secondé. L'institution des secrétaires perpétuels, qui remonte à 1804, a eu pour effet immédiat d'assurer aux artistes les plus marquants un Éloge dans lequel ils seraient, — pour me servir d'une expression connue, — « racontés par un témoin de leur vie ».

Joachim Le Breton et son successeur Quatremère de Quincy, écrivirent sur leurs confrères décédés de trop brèves notices. L'usage admis, lorsqu'ils étaient en fonctions, de lire plusieurs Éloges au cours d'une même séance, exigeait de leur part une grande concision. Raoul Rochette obtint de l'Académie qu'un seul Éloge serait lu à chaque séance annuelle. Halévy, Beulé et M. Delaborde ont respecté ce qu'avait établi la Compagnie à la demande de Raoul Rochette.

Mais si les Éloges académiques gagnèrent en intérêt à être plus étendus, leur nombre diminuait, et nécessairement le secrétaire perpétuel se trouvait empêché de rendre justice à la mémoire de plus d'un Académicien disparu.

Le 19 octobre 1867, Lefuel eut la pensée de parer à cet inconvénient. A sa demande, l'Académie fut invitée à se prononcer sur la proposition suivante :

« Tout membre, dans les six mois qui suivront son élection, devra lire en séance ordinaire une notice historique sur la vie et sur les travaux de son prédécesseur. »

Cette proposition étant appuyée par plusieurs membres, l'Académie décida qu'une commission, nommée le 26 octobre, serait chargée de l'examiner. Le 13 novembre suivant, au nom de la commission, composée de MM. Couder, Guillaume, Gatteaux, Reber, Taylor, et des membres du bureau, M. Guillaume rapporteur, conclut en ces termes :

« La commission propose à l'Académie d'émettre le vœu inséré au procès-verbal, que tout académicien, six mois au plus après son élection, rédige et communique à l'Académie une notice sur son prédécesseur. Cette obligation, qui n'aurait pas d'effet rétroactif, commencerait à partir de la première élection qui suivrait le vote de la présente proposition.

« Il serait donné communication de ce vœu aux nouveaux élus, immédiatement après leur élection. »

La proposition fut adoptée à l'unanimité.

En prenant cette mesure, l'Académie des Beaux-Arts allait donner une impulsion décisive à l'histoire de l'art par les artistes. Une foule de travaux curieux devaient être la conséquence d'une aussi sage décision; et si l'Institut, comme on doit le penser, reste fidèle à la règle posée par lui, avant un demi-siècle, la série des notices lues dans ses séances constituera la source la plus riche et la plus autorisée que devront consulter les historiens de notre École.

En l'espace de quinze années, trente-six notices ont été rédigées par des membres de l'Académie des Beaux-Arts. Sur ce nombre, dix ont trait à des membres libres, amateurs, écrivains d'art ou administrateurs; ces études ne sont pas, au sens rigoureux de l'expression, des « Vies d'artistes ». Mais les notices des peintres, des sculpteurs, des architectes, des graveurs, des musiciens, dans lesquelles ceux-ci jugent des contemporains qui ont été leurs émules, — peut-être leurs rivaux, — présentent un puissant intérêt.

XXX

M. Cabat est le premier qui ait eu à prendre la parole en vertu de la résolution de l'Académie. Il devait retracer la vie de Brascassat. Le peintre d'animaux doit au paysagiste un éloge discret dans lequel le point culminant de la vie de Brascassat, le Salon de 1837, a été marqué avec beaucoup de netteté. En ce temps-là, Granet tenait une grande place dans l'école. Son âge et sa renommée lui assuraient le premier rang dans le jury du Salon. A la veille d'une exposition, on apporta une toile de Brascassat, soumise à l'admission du jury. M. Cabat raconte que Granet, qui était assis lorsqu'on posa le tableau sur le chevalet, se leva subitement, et ôtant son chapeau : « Messieurs, s'écria-t-il en s'adressant à ses collègues, devant de telles peintures, il faut se découvrir! »

Labrouste écrit sur Hittorff, Pils, sur Picot dont il fut l'élève. Quoi de plus touchant que ce portrait du

maître par son disciple : « A l'exemple de beaucoup d'artistes et de poètes, M. Picot vécut seul ; leur idéal dans l'art en récèle un autre, qui est l'âme de leur talent ; ils vivent ainsi longtemps dans un demi-rêve, et lorsqu'ils s'éveillent, il est souvent trop tard pour prendre part à la vie réelle. Nul cœur pourtant ne fut plus affectueux que le sien. Comme chez certains apôtres privés des joies intimes de la famille, la bonté de son âme s'épanchait sur tous. Les hommes dans cette situation semblent prédestinés à l'enseignement, pour lequel ils montrent souvent une aptitude particulière. Sous une forme ou sous une autre, ils manifestent le besoin d'aimer et de se rendre utiles aux générations futures. »

On voudra lire dans l'Éloge de Caristie par Baltard l'histoire du monument de Quiberon, dont les sculptures sont de Roman et de Petitot. Les luttes prolongées de Caristie, au sein du Conseil des bâtiments civils, à l'occasion de l'église de Sainte-Clotilde méritent d'être connues. Baltard a fort bien raconté ces débats oubliés de nos jours, mais qui eurent à leur date les proportions d'un événement. Signalons toutefois une erreur commise par Baltard : le statuaire David n'a pas été, comme il le suppose, le collaborateur de Caristie dans le monument de Peyrestortes, près de Perpignan.

Les peintures religieuses d'Auguste Hesse à l'église de Notre-Dame-de-Lorette, et son tableau d'histoire : *Mirabeau à l'Assemblée nationale* n'ont été nulle part mieux appréciés que sous la plume de M. Lenepveu, son successeur à l'Académie.

L'étrange et forte silhouette de Berlioz traverse les pages rapides que lui consacre Félicien David. L'amitié de Paganini pour l'auteur de la *Symphonie fantas-*

tique, la fameuse lettre du violoniste débutant par ces mots : « Beethoven mort, il n'y avait que Berlioz qui pût le faire revivre, » les feuilletons du maître au *Journal des Débats,* tout a été condensé par une main savante dans les quelques feuillets où le compositeur du *Désert* rend hommage au poète et au musicien des *Troyens.*

Des voix nombreuses se sont élevées sur la tombe de Duban, mais ceux qui voudront apprécier le génie de Duban dans sa suprême élégance devront prêter l'oreille aux paroles de M. Questel. Fidèle disciple de l'architecte de l'École des Beaux-Arts et du château de Dampierre, M. Questel a suivi son maître avec une sollicitude filiale dans les phases les plus délicates de sa vie. Le biographe a montré ce que le surnom de « romantique » avait de déraisonnable, appliqué à Duban, chez qui le culte de l'antiquité demeura toujours si profond. La souplesse et la fécondité de l'esprit du maître apparaissent dans tout leur jour lorsque M. Questel suit Duban au château de Blois, où il se montre le continuateur heureux de la Renaissance, à la galerie d'Apollon, que l'on dirait achevée d'hier par les architectes de Louis XIV, dans la salle des Sept cheminées, modèle exquis de l'art contemporain.

C'est volontairement que nous avons négligé de nommer Vaudoyer, dans les pages qui précèdent, parmi les artistes écrivains. Nous savions que M. Ballu, son successeur à l'Académie, n'oublierait pas de signaler le franc succès des *Études d'architecture en France,* et plus tard, de l'*Histoire de l'Architecture française,* deux livres de Vaudoyer, non moins connus que sa grande œuvre, la cathédrale de Marseille. La vie de Vaudoyer, le condisciple et l'ami de Duc et de Duban,

esquissée par M. Ballu, se résume admirablement dans cette belle parole, dernier trait de l'historien : « Non, le travail n'est pas la punition de l'homme, il en est la force et la récompense. »

« Je sais qui aura le prix », disait Carafa, lorsqu'il conduisait en loges les concurrents au grand prix de composition musicale. Et, après avoir surexcité ainsi la curiosité des élèves, il ajoutait : « Le prix sera donné à celui qui fera le plus de mélodie. » Pour lui, en effet, la musique était là. — C'est François Bazin qui raconte cette anecdote sur son ami Carafa dont il fut quelque peu l'élève. L'Éloge de l'auteur de *Masaniello* par Bazin est à lire.

Cherchez-vous une médaille de Baltard? M. Charles Garnier l'a frappée. Elle est en relief à la première page de sa notice : « M. Baltard, dit-il, était écrivain distingué, orateur abondant, dessinateur habile, administrateur judicieux et ingénieux constructeur. Il avait la netteté du jugement, la promptitude de la décision, la connaissance des hommes, la loyauté du soldat et la courtoisie du grand seigneur. Il était à son heure peintre, graveur, ingénieur et littérateur en même temps qu'architecte ; il avait l'expérience des anciens et la vaillance des jeunes ; enfin il possédait à un haut degré, non seulement les dons brillants qui font l'artiste, mais encore les dons solides qui font les hommes supérieurs. » M. Garnier ne s'en tient pas, naturellement, à ce portrait. L'homme de science se révèle chez l'historien lorsqu'il parle de l'église de Saint-Augustin et des Halles centrales, deux édifices dans lesquels le génie inventif et hardi de Baltard s'est manifesté avec éclat. Au surplus, nous n'étions pas en peine de la façon dont serait composé l'Éloge de

Baltard, dès lors que le soin de l'écrire était échu a l'auteur du livre attrayant et fin : *A travers les Arts*.

Que parlé-je d'esprit? M. Paul Baudry, ce me semble, a prodigué dans sa notice sur Schnetz, les qualités les plus rares de l'écrivain. Schnetz, qui lui-même a écrit une *Vie de Caravage*, l'un de ses modèles préférés, avait été l'objet de la part de Beulé d'un de ces portraits gravés avec le burin toujours net et brillant qui distingue l'ancien secrétaire de l'Académie. M. Baudry ne s'est pas ému du péril que pouvait créer à son détriment l'existence du travail de Beulé. Il avait connu Schnetz en 1852 à la villa Médicis, lorsque le prix de Rome l'y avait envoyé auprès de ses amis MM. Lenepveu, Garnier et Perraud. C'est Schnetz que M. Baudry met en scène, c'est lui qu'il fait parler sans cesse, et personne ne voudra s'en plaindre. Que si l'on veut, cependant, contrôler le mérite personnel de M. Baudry dans cette notice où il s'est effacé trop volontiers, il suffit de le suivre sur les pas de Schnetz, dans les repaires sauvages des Abruzzes, à l'heure *del tocco*, lorsque son maître et lui faisaient fête au cours d'un repas frugal « à ces *fiaschetti* de verre léger vêtu de jonc, qu'une robuste fille bronzée, aussi belle parfois qu'une Victoire grecque, versait, après avoir rejeté loin d'elle, comme une libation aux anciens maîtres du lieu, les premières gouttes du vin doré, luté d'huile et de feuillage ». Lamartine n'a pas mieux raconté les rites familiers de l'Arabe.

Attachante et neuve dans toutes ses parties, tel est le jugement qu'il convient de porter sur la notice d'Auber par Victor Massé. L'étude est étendue sans être longue, et l'auteur y fait preuve de savoir et de goût. Les aperçus les plus divers se succèdent sous la

plume de l'artiste écrivain qui, tour à tour, passe de Cherubini à Meyerbeer, de Rossini à M. Perrin, sans oublier de laisser échapper une inoffensive épigramme à l'adresse d'un ancien ministre des Beaux-Arts, membre de l'Académie française.

L'Éloge de Couder par M. Hébert est un acte désintéressé. C'est aux écrits du peintre disparu que son successeur se plaît à faire des emprunts, convaincu d'avance que les toiles de Couder sont connues de tous et qu'il importe de faire apprécier en lui l'homme de lettres et le philosophe. M. Hébert a eu la bonne fortune de pouvoir citer plusieurs pages inédites de l'artiste qu'il avait à tâche d'honorer.

M. Abadie a composé l'Éloge de Gilbert, l'architecte de l'asile de Charenton et de la prison de la Force. Ces deux édifices sont l'œuvre d'un homme de bien non moins que d'un maître savant. Gilbert s'était longuement pénétré de la situation douloureuse où se trouveraient les futurs hôtes des monuments qu'il élevait. Aussi, la préoccupation constante d'adoucir le sort de ces malheureux est-elle visible pour quiconque étudie ces refuges de la folie ou du remords. C'est ce que M. Abadie a fait ressortir avec talent.

La première notice de sculpteur, dans l'ordre des dates, est celle de Barye, par M. Jules Thomas. Cet Éloge doit rester. M. Thomas, en effet, a parfaitement établi le haut mérite du sculpteur animalier qui s'est formé seul, attendu que personne chez nous ne l'avait précédé dans sa voie. Les rares qualités du *Tigre dévorant un crocodile,* du *Lion terrassant un serpent,* et principalement du *Lion au repos,* sont énergiquement reconnues par un homme du métier. Barye étudié dans ses pages décoratives, Barye surpris à son foyer, achè-

vent de rendre précieuse pour l'histoire du maître la brochure de M. Thomas.

La Bibliothèque Sainte-Geneviève, la Bibliothèque Nationale sont deux œuvres impérissables qui assurent le renom de leur auteur, Henri Labrouste. M. Bailly, son successeur à l'Institut, a décrit avec un soin patient ces deux monuments. Il a revendiqué pour Henri Labrouste l'honneur d'avoir, le premier, associé le fer à la pierre dans une importante construction. Baltard ne devait suivre l'exemple de Labrouste que dix ans après l'essai si hardiment tenté à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. On voudra lire dans la notice signée par M. Bailly la description du char triomphal que Labrouste exécuta lors du retour des cendres de Napoléon Ier.

Pils s'était fait le biographe de Picot. Dix ans après, M. Bouguereau raconte la vie d'Isidore Pils devant l'Académie des Beaux-Arts. C'est à M. Bouguereau que nous devons de savoir que les *Tireurs d'arc*, les *Prisonniers athéniens récitant des vers d'Euripide devant Denys le Tyran*, et d'autres œuvres de Pils, exécutées en Italie, se trouvent appréciées « avec une grande sagacité par Picot, dans une correspondance pleine d'intérêt qui témoigne de l'estime et de l'amitié que le maître portait à son élève ». M. Bouguereau oublie de nous apprendre en quelles mains se trouve cette correspondance. Mais, ce qu'il n'oublie pas, c'est de rappeler en termes fort justes le grand succès du *Rouget de Lisle disant la Marseillaise*, du *Débarquement des troupes françaises en Crimée* et de la *Bataille de l'Alma*. Le citoyen, chez Pils, qui combattit l'insurrection de 1848 les armes à la main, et supporta vaillamment les fatigues du siège de 1870, revit avec beaucoup de

charme dans les paroles émues de M. Bouguereau.

« Musicien d'élite, rêveur inspiré, il a traversé la vie comme le pèlerin, comme le poète, aimant à contempler les étoiles, et cueillant des roses à tous les buissons du chemin. » C'est M. Reyer qui parle ainsi de Félicien David, après avoir savamment analysé *le Désert, la Perle du Brésil, Herculanum* et *Lalla-Roukh*. La notice sur Félicien David est essentiellement une œuvre de critique.

M. Paul Dubois, entré à l'Institut comme Félicien David, sans avoir traversé la villa Medicis, qui est en quelque sorte le portique naturel du palais Mazarin, a raconté la vie et les œuvres de Perraud. Le *Faune*, le *Désespoir*, les *Adieux*, trois chefs-d'œuvre de ce vrai grand homme et de cet artiste si respectueux de l'antiquité, sont jugés par M. Paul Dubois dans des pages qui ont le don français d'être simples. Ceux d'entre nous qui se sont faits les sévères critiques de *Galatée* et du groupe colossal *le Jour*, feront bien de lire M. Dubois avant de condamner sans appel les deux derniers ouvrages de Perraud.

Élève de Forster, Martinet, le graveur des portraits de Rembrandt et de Pérugin, a pour successeur à l'Institut M. Bertinot. Le talent recueilli de Martinet n'exigeait pas de pompeux éloges ; aussi est-ce un léger « crayon » que M. Bertinot a tracé d'après son ami, sans omettre, toutefois, de rappeler les toiles de Delaroche, d'Horace Vernet, Heim, Ingres, Ary Scheffer, rendues populaires par le burin persévérant de Martinet.

L'Éloge de François Bazin par M. Massenet ne remplit guère qu'une page, mais il y est parlé de la patrie. C'est l'hymne *Gloire à la France!* qui retient

le biographe dans son bref récit sur le théoricien, le professeur, le compositeur et le... moraliste auquel l'orphéon doit sa fortune. François Bazin a attaché son nom à la musique populaire, et c'est la musique populaire, ce sont les foules chantantes qui lui ont procuré ses dernières joies. N'oublions pas que Bazin a tenu la plume. L'auteur de la partition de *Maître Pathelin* a composé un *Traité d'harmonie*, un *Traité de contre-point*, et — M. Massenet nous l'apprend — le temps lui a manqué pour achever un *Traité de fugue*.

Le nom de Duc est inséparable de ceux de Vaudoyer, Labrouste et Duban. Duc ne leur a survécu que peu d'années. M. Vaudremer a parlé de lui. La Colonne de Juillet, le Palais de Justice, le prix biennal qui porte son nom résument l'existence de Duc, artiste brillant et sévère, tout entier à l'art qu'il pratiquait en maître, et dont le testament, digne d'un ancien, n'a qu'un mot fidèlement relevé par M. Vaudremer : « A tous les âges, l'architecture a été la grande écriture de l'histoire ».

Le sculpteur Lemaire jugé par M. Chapu! Ne semble-t-il pas que plusieurs générations séparent ces deux hommes? N'importe. L'auteur de *la Jeunesse* a très bien marqué le mérite du *Fronton de la Madeleine*, de la statue équestre de *Henri IV* à l'ancien Hôtel de Ville, de la *Psyché au papillon* ou du *Prince de Condé*, remarquables par la composition ou le modelé.

« Il semblait, a dit M. Saint-Saëns, en parlant de Reber, qu'oublié par le XVIIIe siècle dans le XIXe, il s'y promenât en flânant, comme aurait pu le faire un contemporain de Mozart, étonné et quelque peu choqué de notre musique et de nos mœurs. »

L'image ne laisse pas d'être ressemblante. Mais ce n'est pas seulement la physionomie extérieure de Reber, son être visible qui occupe M. Saint-Saëns. Il va plus loin dans son étude et fait bien ressortir le talent du compositeur qui eut avant tout, à un degré supérieur, la sincérité. Ce mot résume la vie d'artiste de Reber. Nous estimons qu'il est encore plus à sa louange que tous les éloges si justement décernés depuis vingt ans à son maître-livre, le *Traité d'harmonie*, « véritable chef-d'œuvre, dit M. Saint-Saëns, qui suffirait à la gloire de son auteur ».

M. Ginain ne s'est pas borné à raconter la vie de Lefuel; il a demandé et obtenu que le souvenir de l'architecte, qui eut une part si grande dans l'achèvement du Louvre, fût perpétué par la dénomination de « cour Lefuel » donnée à la cour du Manège. Les écrivains d'art qui un jour parleront du Louvre liront utilement cette notice de M. Ginain, bien que le secrétaire perpétuel de l'Académie ait consacré à Lefuel l'Éloge solennellement prononcé en séance publique le 21 octobre 1882.

Enfin, à l'heure où nous écrivons ces lignes, la plus récente notice porte la signature de M. Bonnat et a pour sujet Léon Cogniet. Nous avons tous vu le portrait de Cogniet, peint par son disciple, exposé au Salon de 1881. Les souvenirs personnels de M. Bonnat sur son maître n'ont pas moins de saveur que sa toile. La plume du peintre est rompue aux nuances comme son pinceau, et sans exagération, sans effort, M. Bonnat a su raconter à demi voix la carrière de Cogniet, qui n'a pas sa place parmi les chefs d'école, mais dont l'œuvre fait honneur à l'école. Remercions M. Bonnat d'avoir songé à ouvrir les manuscrits de Cogniet.

« Étudiez les maîtres, écrivait un jour l'auteur du *Tintoret au lit de mort de sa fille*, étudiez les maîtres, n'en copiez aucun : ne vous inspirez que de la nature. » Le peintre, contemporain de Zeuxis et de Parrhasius, qui décida de la vocation de Lysippe, n'avait rien dit de plus.

Au nombre des notices dont nous venons de parler nous aurions pu comprendre celles de M. Émile Perrin sur Alphonse de Cailleux, de M. Albert Lenoir sur le comte de Rambuteau, de M. Delaborde sur le comte Duchatel. M. Lenoir est architecte. MM. Delaborde et Emile Perrin ont tenu le pinceau. Ils peuvent donc être rangés parmi les artistes écrivains.

M. Delaborde est le premier des secrétaires perpétuels qui ait prononcé l'Éloge de son prédécesseur. Ni Quatremère, ni Raoul-Rochette, ni Fromental Halévy ne se sont inquiétés du dignitaire auquel ils succédaient. A son tour, Beulé s'est cru dispensé d'honorer la mémoire d'Halévy, et nous avons perdu à cette indifférence de Beulé le portrait d'un musicien de rare talent, dont la plume ne fut pas oisive. On a lu les Éloges de Simart, David d'Angers, Berton, Adolphe Adam, Blouet, Paul Delaroche, composés par Halévy. Ceux d'Auber, Delacroix, Perraud, Labrouste, Duc, Taylor, Léon Cogniet, Lefuel, signés par M. Delaborde, sont de date trop récente pour qu'il soit utile de les rappeler autrement que par leur titre. D'ailleurs, les séances annuelles de l'Académie des Beaux-Arts sont des fêtes de l'esprit, toujours relevées par la présence de nombreux auditoires.

On trouvera plus d'une étude curieuse à la suite des Éloges de Fromental Halévy dans ses deux volumes de *Souvenirs et Portraits*.

Nous pourrions prolonger encore notre analyse des

livres ou discours d'artistes. Les *Réflexions sur l'art* de M. Robert-Fleury tiennent en quelques pages, mais elles sont pleines de leçons. Telle allocution de M. Jules Thomas, prononcée le 30 octobre 1880, renferme un avertissement mérité par les pensionnaires de l'Académie de Rome. Tel plaidoyer de M. Gounod en faveur de cette même Académie est un acte de bon sens et de patriotisme; et, puisque le nom de l'auteur de *Faust* se trouve sous ma plume, ne puis-je me souvenir du discours récent qu'il a prononcé en l'honneur de *Don Juan?*

« O divin Mozart! s'écriait-il, as-tu donc reposé sur le sein de la Beauté infinie, comme autrefois le disciple bien-aimé sur la poitrine du Sauveur, pour y puiser à torrent cette grâce incomparable qui marque les grands privilégiés? » Et encore : « Le ciel prodigue t'avait tout donné, la grâce et la force, l'abondance et la sobriété, la spontanéité lumineuse et la tendresse ardente, dans cet équilibre parfait qui constitue l'irrésistible puissance du charme, et qui a fait de toi le musicien par excellence, plus que le premier, le seul... Mozart! »

De pareils enthousiasmes honorent qui les ressent.

La chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France est actuellement confiée à M. Eugène Guillaume, un sculpteur.

XXXI

Ainsi, l'histoire et la critique forment le double filon que les artistes écrivains au XIXe siècle exploitent sans l'épuiser. Et, dans cet ordre d'activité,

l'Académie des Beaux-Arts donne l'exemple du savoir et de la mesure. Nous estimons, pour notre part, que la littérature d'art aux mains des artistes a trouvé, de nos jours, sa voie naturelle et définitive

On sait ce que nous pensons du livre didactique et élémentaire. Il relève de l'artiste, lorsque celui-ci se sent pressé de l'écrire. Il va de soi que nul n'est plus compétent qu'un graveur sur le travail du burin; nul n'enseignera mieux l'art du métal qu'un fondeur.

Mais, au-dessus de l'écrit élémentaire, se place l'écrit théorique ayant l'art pour objet. Nous avons dit notre opinion sur les ouvrages de théorie mi-partie didactiques, mi-partie philosophiques. Ces livres seront le plus souvent écartés, d'où qu'ils émanent.

Auprès de l'écrit théorique apparaît le livre philosophique. Hégel, Schelling, Jouffroy, Cousin, Lamennais, pour ne citer que des hommes de ce siècle, ont laissé des pages instructives sur la philosophie de l'art. Mais aucun d'eux n'est praticien, tous sont des philosophes. Il est vrai, notre XIXe siècle abonde en dissertations philosophiques sur l'art écrites par des artistes : nous ne les avons jamais ouvertes sans inquiétude. Un coloriste est malaisément désintéressé quand il envisage le rôle de la couleur; le dessinateur incline à faire résider l'art dans le dessin.

Il y a environ vingt ans, Viollet-le-Duc écrivant à Vitet, à propos de l'*Enseignement des Arts du dessin*, laissait échapper ces paroles où perce une pointe d'humeur :

« Il en est un peu des arts comme de la politique : tout le monde en parle, excepté peut-être les artistes et les hommes d'État. Que Léonard de Vinci écrive un traité sur la peinture, c'est pour le mieux; mais quel

cas ferait-on d'une grammaire éditée par un peintre sachant passablement l'orthographe? »

La réponse est aisée.

Une grammaire éditée par un peintre, si elle est autre chose qu'un simple traité de peinture, renfermera peut-être quelque erreur. En effet, le peintre n'est pas nécessairement instruit des règles de l'architecture ou des arts plastiques. Par contre, que des hommes ayant le talent de Vitet et de Charles Blanc tentent d'écrire une grammaire générale des arts du dessin, il y a chance pour qu'elle soit plus juste, plus impartiale que si elle émanait d'un artiste, parce que tous les arts sollicitent également l'étude des hommes dont nous parlons, et réclament de leur part l'exposé simple et clair des lois qui les régissent.

Mais, s'il s'agit de l'histoire d'un artiste ou d'un monument, s'il faut analyser et juger une œuvre particulière, l'artiste se retrouve, et personne, dans ce travail délicat, ne peut, à notre avis, prétendre à plus de compétence ou d'autorité qu'il n'en possède.

Ce que nous disons plus haut des notices académiques rédigées depuis quinze années n'est-il pas la preuve de l'intérêt sérieux que présente l'histoire de l'art sous des plumes d'artistes?

XXXII

S'il en est ainsi, comment se fait-il que ces documents de valeur, imprimés hier, soient presque introuvables? Pourquoi l'Académie des Inscriptions et Belles-

lettres compte-t-elle, de 1701 à ce jour, soixante volumes de Mémoires, et l'Académie des Sciences, près de deux cents volumes? A la vérité, le premier volume des mémoires de l'Académie des Sciences remonte à l'année 1666. Mais nous cherchons en vain, sur les rayons de nos grandes bibliothèques, les *Mémoires officiels de l'Académie royale de Peinture,* fondée en 1648, ainsi que les *Mémoires de l'Académie des Beaux-Arts*.

Je le sais, un groupe d'hommes intelligents — et l'un d'eux siège à l'Institut — a publié les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture;* a Société de l'Histoire de l'Art poursuit actuellement la publication des *Procès-Verbaux* de cette Académie. Sous le patronage de la même Société, M. Charles Henry a mis au jour les *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon et les Slodtz*. Nous-même, aujourd'hui, nous offrons au public les *Conférences de l'Académie de Peinture*.

Mais rien n'est fait encore pour mettre entre les mains du public lettré les travaux de l'Académie des Beaux-Arts. Où chercher, par exemple, les Éloges de Joachim Le Breton, de Raoul Rochette et de Beulé? Où, les rapports instructifs et toujours précis auxquels donnent lieu chaque année les Envois de Rome? Où, les notices dont nous parlions tout à l'heure et qui nous ont été obligeamment communiquées par un membre de l'Institut? Où trouver les discours intimes prononcés aux obsèques d'un confrère illustre; les études originales que le délégué des Beaux-Arts lit chaque année à la séance publique des cinq Académies; les procès-verbaux des séances hebdomadaires de 1795 à 1840, c'est-à-dire pendant telle période que

l'on voudra délimiter et pour laquelle l'histoire a commencé ?

Au début de ce siècle, l'art n'était pas comme aujourd'hui l'objet des recherches et de la critique de nombreux écrivains. A l'heure actuelle, les esprits les plus calmes et les plus élevés demandent à l'art les joies que procure dans le silence une étude réfléchie.

De toutes parts, des hommes distingués s'appliquent à suivre l'art dans ses manifestations brillantes, à travers ses grandes époques ou ses révolutions, ses décadences ou ses réveils.

Non moins vivant que le monde des conquérants ou des grands politiques, le monde des arts attire et passionne.

A cela, rien de surprenant.

Notre école française, de François Clouet à Delacroix, de Puget et Nicolas Poussin à Ingres et à Barye vaut un peuple.

Mais les peuples heureux n'ont pas d'histoire, a-t-on dit !

Qu'à cela ne tienne ; toutes les écoles auront leurs historiens, et certes, l'école française ne doit pas faire exception, car le nombre est restreint de ses artistes qui n'ont pas connu la pauvreté, la lutte pour le pain quotidien, alors que leur esprit enthousiaste restait fidèle au culte de l'idéal.

Combien dans l'école mériteraient, avant leur premier succès, d'être appelés grands hommes, si les seules énergies pouvaient être pesées !

C'est dans le but d'aider à l'histoire générale de l'art français, — œuvre patriotique et de longue haleine, dont les plus vaillants d'entre nous ne laisseront qu'un

fragment, — que nous souhaitons de voir les écrits de nos artistes, et spécialement ceux des membres de l'Académie des Beaux-Arts, mis à la portée de toutes les mains par une grande publicité.

Pline le Jeune a dit : *De pictore, nisi artifex judicare non potest.* « Il n'appartient qu'au peintre de juger le peintre. » Cette parole est sans doute excessive, mais nous dirons, sans crainte d'exagérer, que l'écrit d'un artiste sur son art ou sur ses contemporains est un témoignage toujours utile, parce qu'il est toujours original.

HENRY JOUIN.

10 mars 1883.

CONFÉRENCES

DE

L'ACADÉMIE ROYALE

DE

PEINTURE ET DE SCULPTURE

CHARLES LE BRUN

PEINTRE

(1619-1690)

SUR

SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON

PAR RAPHAEL

SOMMAIRE : Description du tableau. — Pose des personnages. — Dessin. — Profils. — Les membres de l'archange. — Carnation. — Traits du visage. — Le jet des draperies. — Objections. — Les académiciens quittent leurs siéges et s'approchent du tableau. — Réfutation. — Perrault présente quelques observations myologiques. — Principes opposés de l'École florentine et de l'École romaine sur le mouvement. — Du coloris. — Le rouge, le jaune et le blanc dominent dans la figure de l'archange. — Distribution de la lumière. — De l'accablement du démon. — Caractère spiritualiste de la composition. — Sébastien Bourdon. — Philippe de Champaigne.

Tous les académiciens et la plupart de leurs élèves s'étant rendus dans le cabinet des Tableaux du Roi, l'on y trouva le saint Michel de Raphaël, exposé dans un jour favorable.

Ce tableau a huit pieds de haut sur cinq de large : au milieu d'un grand paysage qui représente un lieu désert, et qui n'a point encore été habité, on voit saint Michel descendant du ciel en terre, et tenant sous lui le démon abattu. Cet

ange est soutenu en l'air par deux grandes ailes ; il est vêtu d'une cuirasse faite d'écailles d'or, où est attachée une espèce de soie de drap d'or à la romaine qui ne descend que jusqu'au genou; il y en a un autre par-dessous d'une étoffe bleue qui déborde un peu, où, en forme de broderie, l'on voit écrit en lettres capitales, *RAPHAEL URBINAS PINGEBAT M. D. XVII* [1].

Par-dessous ces armes, il y a comme deux écharpes de couleur gris de lin, qui, étant agitées et soutenues par la force de l'air, s'élèvent en haut; on voit que l'un des bouts est emporté comme avec plus de violence entre les deux ailes de l'ange, et que l'autre se soutient par sa légèreté naturelle.

Cet ange a une épée ceinte à son côté; des deux mains il tient une demi-pique, mais, ayant le bras droit plus élevé, la main gauche paroît un peu retirée sous le bras droit, à cause que la partie d'en haut de tout le corps avance davantage que celle d'en bas. Sa jambe gauche est ployée, et quoique la droite semble appuyée sur le démon, néanmoins elle n'y touche pas.

Ses cheveux soutenus de l'air font un pareil mouvement que la draperie. Ses brodequins sont de couleur gris de lin de même que les écharpes qui l'environnent.

Le démon, qui est sous lui et comme écrasé, se mord la langue et grince les dents : et l'on voit dans ses yeux rouges et enflammés les marques de sa rage et de sa fureur. Il est sur le bord d'un précipice et entre des rochers d'où sortent des flammes. Il a des cornes de bouc, des ailes de dragon et une queue de serpent. Il s'appuie de la main gauche contre terre, et tient de la droite un croc de fer qui lui sert de sceptre, et qui est la marque funeste de son cruel empire sur les autres démons.

M. le Brun, qui étoit chargé de faire des remarques sur ce tableau, observa d'abord la disposition de la figure de l'ange, qui est d'autant plus digne d'être considérée qu'elle représente un corps qui se soutient en l'air et d'une manière difficile à être bien représentée.

1. Nous respectons le texte de Félibien qui a publié cette conférence, mais l'inscription dont il est parlé ici est inexactement relevée. Ce n'est pas M D XVII, mais bien M D XVIII qu'il faut lire.

Il montra dans toutes les parties de ce corps un contraste très agréable, car, bien que le visage soit de front, le devant du corps néanmoins ne paroît pas de même. L'on voit que l'épaule droite recule, et que la gauche qui avance ne laisse voir que de côté la partie supérieure de l'estomac.

Par-dessous le bras gauche l'on découvre tout le ventre; la cuisse et la jambe droite, qui paroissent presque de front, font, en s'allongeant en bas, un mouvement contraire à celui du bras droit élevé en haut, et à celui de l'autre jambe qui se ploie et se retire en arrière.

Le démon est disposé avec la même industrie. C'est un corps renversé par terre qui paroît comme écrasé sous la puissance de l'ange. Les parties de ce corps semblent être rompues et brisées, ainsi que M. le Brun fit remarquer particulièrement dans le cou de ce démon, dont le visage est tourné sur les épaules.

Ensuite de la disposition il observa le dessin de ces figures dans toutes leurs parties : de quelle sorte Raphaël a fini jusqu'aux moindres choses, mais surtout combien il a été correct dans le dessin; ce qui se voit merveilleusement bien dans les contours de tous les membres, comme aux bras et aux mains, aux jambes et aux pieds, où l'on aperçoit au travers d'une chair fraîche et solide les muscles dans leur véritable lieu, qui font l'effet que la nature demande.

Comme une des plus grandes difficultés de la peinture est de bien former tous les contours, Raphaël a été soigneux de les rendre précis et corrects dans ses ouvrages à l'exemple des excellents peintres de l'antiquité, qui étoient si exacts à profiler jusqu'aux moindres membres des corps, afin que l'on en vît mieux la figure, étant certain que c'est la circonscription des lignes (il faut que je me serve de ce mot) qui donne connoissance de la véritable forme du corps. C'est en cela que ce grand peintre s'est conduit avec tant de discrétion, et d'une manière si singulière, que, ne perdant jamais rien de son trait principal, on reconnoît toujours dans ces figures la beauté et la force du dessin, même dans les parties qui sont les plus éloignées, sans qu'il reste pour cela aucune sécheresse ni aucune dureté, quoiqu'il semble avoir penché de ce côté-là dans quelques-uns de ses ouvrages, à cause de cette grande précision de contours dont il étoit si amateur.

Bien qu'il semble qu'en représentant les anges qui sont des êtres tout spirituels, on doive leur donner une forme délicate, et les faire paroître sous des corps qui aient cette sorte de beauté que les anciens sculpteurs ont si bien représentée dans la figure de l'Apollon antique, toutefois M. le Brun fit remarquer que Raphaël ayant à peindre saint Michel dans cette action qui exprime la force et la puissance de Dieu, il a donné à sa figure une beauté mâle et vigoureuse. Car encore que les traits de son visage et la carnation de son corps représentent parfaitement la délicatesse et la fraîcheur d'un jeune homme, l'on y reconnoît aussi une force et une majesté qui montrent quelque chose de puissant et de divin; faisant voir dans les jointures des membres une vigueur extraordinaire, ce qui se connoît particulièrement aux coudes, aux genoux et aux doigts qui sont ressentis et articulés avec fermeté, qui ne paroît que dans les corps les plus robustes.

Aussi jamais peintre n'a su exprimer un sujet avec plus de grandeur, plus de beauté et plus de bienséance que Raphaël. Quelque fier et quelque terrible que paroisse le visage de saint Michel, on y voit pourtant beaucoup de douceur et de grâce. Ce que M. le Brun y observa fit encore mieux connoître son excellence, car il remarqua que le nez, large par le haut et un peu plus étroit en bas, est la partie qui fait paroître cette majesté qui éclate sur tout son visage : son front, large et ouvert par le milieu, est comme le siège de la grandeur de son esprit et de sa sagesse.

L'on voit une demi-teinte entre les deux sourcils, qui marque dans cette partie une disposition à se mouvoir en s'élevant en haut, ou en s'abaissant sur les yeux, comme il arrive d'ordinaire aux personnes capables de grands soins, et chargées d'affaires importantes et qui paroît encore lorsqu'on se met en colère. Mais cette marque n'est mise là que pour ne laisser pas le front trop uni, car cette partie demeure sans effet et sans mouvement, cet ange méprisant trop l'ennemi qu'il a renversé pour s'appliquer beaucoup à le vouloir vaincre. Ce que Raphaël a merveilleusement bien représenté par un certain dédain qui paroît dans ses yeux et dans sa bouche. Ses yeux qui sont médiocrement ouverts, et dont les sourcils forment deux arcs très parfaits sont une marque de sa tranquillité, de

même que sa bouche, dont la lèvre d'en bas surpasse un peu celle d'en haut, en est aussi une du mépris qu'il fait de son ennemi.

Il ne paroît pas seulement de l'action dans toutes les parties de ce corps; le peintre a fait en sorte que les choses même qui l'environnent semblent agitées, afin qu'il y ait davantage de mouvement dans la figure.

M. le Brun ayant fait voir comme l'air pressé par la pesanteur du corps qui descend en bas, fait élever en même temps ce qu'il rencontre de plus léger, et le pousse avec violence par les endroits où il trouve quelque passage, fit encore remarquer que non seulement les cheveux de l'ange tout droits sur la tête se portent entre ses deux ailes, où le vent passe avec plus de violence, mais encore que ses écharpes qu'il a autour de lui voltigent de côté et d'autre avec cette observation particulière que les extrémités de celle qui paroît la plus pesante tendent en bas, et les autres demeurent soutenues en l'air.

Ces sortes d'accommodements sont des secrets et des inventions admirables pour faire paroître du mouvement et de l'action dans les corps, et Raphaël a surpassé tous les autres peintres en cela, n'ayant jamais rien omis de ce qui peut contribuer davantage à la belle expression d'un sujet.

Après que M. le Brun eut fait toutes ces remarques, il pria la compagnie de vouloir dire aussi son avis sur ce tableau, et soumit ses sentiments à ceux de l'Académie. Mais chacun fut de son opinion et ne trouva rien dans les choses qu'il avoit avancées qui pût être contredit, et qui ne fût très judicieusement observé.

Il y eut néanmoins une personne qui, après avoir reconnu le mérite de Raphaël, entreprit de soutenir que ce tableau n'étoit pas sans défauts; et, pour le prouver, il posa pour fondement et pour maxime générale que dans quelque membre du corps que ce puisse être, un côté de ce membre ne peut être enflé, que l'autre côté qui est à l'opposite non seulement ne diminue de sa grosseur, mais encore ne se retire et ne fasse une figure toute contraire; en sorte que dans une jambe ou dans un bras, les contours doivent être dessinés, de telle manière que leur rondeur et leurs renflements ne soient jamais vis-à-vis les uns des autres.

Or il prétendoit que le dessus et le dessous du bras droit de saint Michel étoit dessiné de telle façon que les contours qui doivent être différents par un renflement qui paroisse dans la partie supérieure étoient entièrement égaux, et que le dessous qui devoit être diminué à l'égal de ce que le dessus étoit augmenté, avoit autant de force et de rondeur que la partie qui lui étoit opposée; en sorte, disoit-il, que le contour de ce bras, dont le muscle devoit paroître en un endroit plus qu'en l'autre, étoit tracé par des lignes égales et semblables à celles qui formeroient un œuf.

Cette remarque, qui surprit toute la compagnie, et qui parut très importante, réveilla les esprits, et tout le monde ouvrant les yeux chercha si, en s'appliquant davantage à regarder ce tableau, il pourroit y découvrir ce qu'il n'avoit point encore aperçu.

Tous s'approchèrent pour le considérer plus exactement, et tous jugèrent que la chose n'étoit point dessinée comme ce particulier s'imaginoit de la voir. Un de l'assemblée remarqua très judicieusement que, comme il y a des peintres qui chargent trop les parties de leurs ouvrages, soit dans les contours, soit dans les expressions, soit dans l'union des couleurs, il ne faut pas s'étonner si quelquefois l'on ne voit pas d'abord dans les ouvrages les plus accomplis cette insensible diminution et cette conduite si industrieuse par laquelle ils passent d'une partie à une autre, qui est le grand et admirable secret de l'art.

Or il est vrai que c'est en quoi Raphaël a été un excellent maître, et un maître que peu de gens peuvent imiter. Aussi bien loin de reconnoître aucun défaut dans ce tableau, cette accusation donna lieu de l'admirer davantage, et fit que M. le Brun, rentrant dans un examen plus exact de plusieurs parties dont il n'avoit point parlé, y découvrit des beautés qui ne se trouvent guère ailleurs.

M. Perrault même, pour obliger davantage tout le monde à dire ses sentiments, demanda s'il est vrai que la nature soit si régulière dans la construction de toutes les parties du corps de l'homme, que jamais il ne se trouve aucun membre dont les contours ne puissent pas former deux lignes qui fassent paroître quelque rondeur, et si c'est une observation que l'on ait faite sur les antiques, et dans les tableaux des plus excel-

lents peintres [1]. Chacun ayant dit son avis, tous convinrent que dans la forme des parties du corps de l'homme, on ne remarque point que la nature ait été si exacte à faire une irrégularité de contours; mais au contraire, qu'on voit dans les beaux corps et particulièrement dans les membres les plus charnus, comme sont les bras et les cuisses des enfants et des femmes bien faites, une rondeur et une égalité qui détruit entièrement la proposition générale que ce particulier avoit avancée.

Que ces renflements inégaux doivent être considérés à l'égard des membres où les nerfs et les muscles paroissent lorsqu'ils agissent, parce qu'alors poussant la chair d'un côté, et se grossissant par l'effort qu'ils font, ils diminuent en même temps la partie opposée; mais qu'aussi il arrive souvent certaines actions où ces renflements paroissent tout autour du bras qui est environné de muscles et de nerfs. Et bien que leurs ligatures ne se rencontrent pas toujours en même lieu, le bras néanmoins peut être disposé de telle sorte, qu'il y aura souvent des endroits où ces renflements paroîtront vis-à-vis les uns des autres. Ce qui fut à l'heure même autorisé par des exemples tirés des tableaux des plus grands maîtres qui sont dans le cabinet de Sa Majesté, et dont l'on examina toutes les parties qui pouvoient servir à résoudre la question qu'on avoit agitée.

Comme Raphaël a bien su de quelle sorte il faut représenter ces renflements de muscles et de nerfs dans les membres où cela arrive naturellement, il n'a jamais manqué aussi de répandre de la douceur et de la grâce où il y en doit avoir, et de

1. Félibien oublie de dire s'il s'agit ici de Claude Perrault qui fut à la fois médecin, peintre, musicien et architecte ou de Charles Perrault son frère, littérateur et contrôleur général de la surintendance des bâtiments du Roi. La réputation du premier, les hautes fonctions du second qui était honoré de l'amitié de Colbert, rendraient également vraisemblable leur intervention dans le débat auquel donna lieu la conférence de le Brun. Mais il est probable que les observations consignées par Félibien émanèrent de Charles Perrault, car nous lisons au sujet de ce fonctionnaire, dans les registres de l'Académie au procès-verbal du 30 avril 1667, huit jours avant que le Brun prononçât son discours : « Monsieur Pérot a presanté à la Compagnie un mesmoir, aprouvé de Monseigneur Colbert, sur l'ordre qui se doit tenir, en l'exersice desd. conférance, à quoy l'Académie ayant rendu ses sousmissions, a arresté que ledit ordre sera enregistré pour estre exécuté. » Le doute ici ne semble pas possible, ce « Monsieur Pérot » est évidemment le familier de Colbert, Charles Perrault, contrôleur des bâtiments.

tempérer ce qui sembleroit trop dur et trop sec par quelque chose de plus tendre et de plus moelleux.

L'on sait bien que tous les peintres n'ont pas travaillé dans cette perfection, et qu'il y en a plusieurs qui, ne songeant qu'à une partie, oublient les autres. C'est ce qui fait que dans leurs tableaux l'on voit des figures qui agissent à contre-temps, ou qui sont dans un trop grand repos. Que tout y paroît muet, ou que tout crie, et qu'enfin, en voulant donner beaucoup d'union à leurs couleurs, il se trouve que toutes les choses y sont d'une même teinte.

Raphaël a été si savant et si universel qu'il a été bien éloigné de commettre aucun de ces manquements, et il ne faut qu'avoir de bons yeux et un peu de jugement pour le connoître.

Ce n'est pas qu'il ne soit vrai que comme il faut beaucoup d'esprit et de savoir pour produire un ouvrage accompli, il ne soit aussi nécessaire de beaucoup de discernement pour juger de toutes les beautés qui contribuent à cette perfection. L'école de Florence enseignoit autrefois à ses disciples à donner plus de mouvement à leurs figures en les disposant de telle sorte que tous leurs membres fissent quelque action différente. Elle vouloit même que cette disposition de membres formât un contraste qui fît paroître une figure pyramidale et mouvante en façon de flamme, croyant qu'en imitant ainsi le mouvement du feu, il y avoit plus d'action dans les personnes qu'on représentoit. Ces enseignements ont été cause de ce que beaucoup de peintres qui les ont suivis trop exactement ont fait des compositions d'ouvrages bien extravagantes et bien opposées à celles de l'école de Rome, dont les préceptes sont bien plus judicieux.

Voilà pourquoi ceux qui ont entendu parler de ce mouvement pyramidal dans les membres se sont imaginé que les contours devoient toujours être enfoncés dans les parties opposées à celles qui sont élevées; mais, s'ils s'instruisoient bien de l'anatomie, ils verroient de quelle façon les nerfs et les muscles enflent ou diminuent, et que leurs apparences sont très différentes selon que les corps sont ou plus maigres ou plus charnus.

Outre cela, il faut considérer l'action de la figure, car il

est certain que dans celle qui ne fera que lever le bras et tenir un javelot, on ne verra point dans ce bras une aussi forte apparence de nerfs, comme s'il étoit occupé à pousser ou à tirer quelque chose avec effort.

M. le Brun fit encore remarquer l'admirable conduite de Raphaël dans les couleurs de son tableau. Pour mieux représenter dans cet ange un corps qui convienne à un esprit agissant et bienheureux, il semble ne s'être servi que de trois couleurs qui font paroître de l'action, et qui tiennent de la lumière et de l'air ; car on voit que dans ses ailes, dans ses draperies, et même dans la carnation le rouge, le jaune et le blanc y dominent davantage.

Il fit voir aussi comme la partie d'en haut de cet ange est plus éclairée que celle d'en bas, parce que celle d'en haut n'est environnée que de l'air, et celle d'en bas est opposée à la terre et à des morceaux de rochers assez obscurs qui lui servent de fond.

C'est pourquoi le démon qui est abattu sur ces rochers tient beaucoup de leur teinte; et ce qui est merveilleux dans cette figure est, que ce qui paroît le plus difforme dans toutes les parties de son corps ne laisse pas de faire une grande beauté dans la composition de ce tableau.

M. le Brun observa encore comme une chose très importante et digne d'être bien remarquée, que le démon semble écrasé, de telle manière qu'à bien considérer l'état et la disposition en laquelle il est, on le voit comme accablé sous un fardeau d'une pesanteur extraordinaire. Cependant saint Michel qui est le seul poids qui l'abat ne lui touche pas seulement du bout du pied; de sorte qu'il faut entrer dans la pensée du peintre, pour trouver que la cause d'un si terrible accablement vient de la puissance divine, laquelle, agissant d'une manière invisible et toute spirituelle, paroît et montre ses effets sur les corps qui peuvent être vus.

Comme M. le Brun eut fini ces remarques et répondu à quelques questions peu importantes qui furent encore faites sur cet ouvrage, la compagnie proposa à M. Bourdon, comme l'un des anciens recteurs, de prendre un sujet pour le premier samedi du mois prochain. Mais il s'en excusa sur des raisons qui obligèrent l'Académie à l'en dispenser. En même temps

l'on pria M. de Champaigne l'aîné de vouloir se charger de cet emploi, ce qu'il fit volontiers ; et ayant choisi parmi les tableaux du Roi un de ceux de Titien, il fut résolu qu'on s'assembleroit encore dans le même lieu le premier samedi de juin.

COMMENTAIRE

Cette conférence, prononcée le samedi 7 mai 1667 devant l'Académie réunie pour la circonstance au cabinet des Tableaux du Roi, en conformité d'une décision prise en sa séance du 30 avril, ouvre la série de ces utiles exercices. André Félibien, sieur des Avaux et de Javacy, est l'auteur du texte qu'on vient de lire et lui-même l'a publié une première fois en 1669 dans les *Conférences de l'Académie de Peinture* [1]. Ces *conférences*, réimprimées en 1706 (Amsterdam, 1 vol. in-12), furent insérées la même année dans le tome V des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes* [2].

Les conférences rédigées par André Félibien sont au nombre de sept. Déjà secrétaire de l'Académie des sciences et historiographe des bâtiments, Félibien avait été désigné le 28 mars 1667, à l'effet d'écrire les conférences que l'Académie de peinture se proposait d'inaugurer. Voici en quels termes il est fait mention de Félibien dans le *Projet de l'ordre qui se pourroit tenir dans l'Académie royalle de Peinture et Sculpture touchant les conférences*, projet approuvé par Colbert.

« Comme l'employ de rédiger par escrit ces conférences est très-vaste et très-pénible, il ne paroît pas juste d'exiger de M. Testelin, secrétaire de la Compagnie, qui doit donner la plus considérable partie de son temps à l'exercice de sa profession et qui d'ailleurs est très-occupé pour les affaires du Corps de l'Académie, qu'il se chargeast encore de ce travail, qui demande un homme tout entier. Dans le besoin de trouver une plume digne de cette occupation, il semble que la Compagnie auroit à souhaiter que M. Félibien, qui assurément, outre le stile qu'il a très-excellent, possède encore toutes les qualités nécessaires à cet employ, ayant donné des marques au public des connoissances qu'il a de la peinture et de la sculpture, fust en état de pouvoir s'engager dans ce travail, qui lui conviendroit d'autant plus qu'estant historiographe des bastimens du Roy, il a, ce semble, une obligation particulière d'escrire de ce qui se passe dans l'Académie,

1. Un vol. in-4°.
2. Amsterdam, 5 vol. in-12. — Nouvelle édition, 1725, Trévoux, 5 vol. in-12.

dont le but principal est de s'occuper à embellir ces mesmes bastimens et à fournir de matière aux belles descriptions qu'il est obligé d'en donner au public. »

Le 30 avril, « Monsieur Félibien, est-il dit au procès-verbal, ayant fait son compliment à la Compagnie a pris séance au rand des conseillers honnorér ». Le 7 mai, le nouveau conseiller entrait en fonctions.

Il est à peine utile de rappeler à des lecteurs français que le tableau de Raphaël qui a servi de sujet à ce discours est au Musée du Louvre [1]. Il provient de la collection de François Ier.

1. N° 382 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1873.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

PEINTRE

(1602-1674)

SUR

LE CHRIST PORTÉ AU TOMBEAU

PAR TITIEN

SOMMAIRE : Description du tableau. — Titien l'a peint à l'epoque de sa maturité. — De la figure du Christ. — Pesanteur des membres. — Des muscles dans un corps privé de vie. — Composition. — La tête du Christ voilée d'ombre. — Contraste. — Saint Jean et les deux disciples. — La Vierge. — Marie-Madeleine. — Analyse des sentiments exprimés par chaque personnage. — Gamme des couleurs. — Distribution de la lumiere. — Objections. — Critique du visage du Christ et de la tête de saint Jean. — Titien n'a pas également possédé toutes les qualités qui font l'artiste. — Il est maître dans la science des couleurs. — Opinion de l'Académie. — La Vierge, Madeleine et saint Jean, objets d'un dernier éloge. — Van Opstal.

Dans le tableau qu'on a pris pour sujet de cette conférence, Titien a peint, sur une toile de quatre pieds et demi de haut et de six pieds et demi de large, le corps de Notre Seigneur que saint Jean, Nicodème et Joseph d'Arimathie portent au tombeau, accompagnés de la Vierge et de la Madeleine.

M. de Champaigne l'aîné, qui avoit été nommé pour en faire voir les beautés, dit qu'il ne faisoit pas de doute que ce tableau ne fût de la propre main de Titien, et un des plus beaux et des mieux conservés qui se voient de cet excellent homme; qu'il est peint avec tant d'art et de feu qu'on peut aisément juger que ce grand peintre l'a fait dans la vigueur de son âge, et lorsqu'il avoit encore la main fort libre et l'esprit rempli des plus belles lumières dont il a été éclairé.

Qu'il y a dans cet ouvrage plusieurs parties qui mériteroient bien d'être examinées, mais que, laissant à part celles de l'ordonnance et du dessin, il s'arrêteroit seulement à l'expression des figures, et à remarquer de quelle sorte Titien s'est conduit dans la distribution des couleurs et des lumières, en quoi on peut dire qu'il a excellé et même surpassé les autres peintres.

Comme la figure du Christ est la principale du tableau, et à laquelle toutes les autres ont relation, M. de Champaigne fit voir que tout ce qui devoit paroître dans un corps mort se rencontre parfaitement peint dans celui-ci ; qu'on y voit une chute et une pesanteur dans tous les membres, que la privation du sang et de la vie rendent pâles et livides, en sorte que la chair et les veines, les muscles et les nerfs, qui dans un corps vivant marquent de la fermeté et de la rondeur, paroissent dans celui-ci mous, enfoncés et aplatis.

Il fit remarquer ensuite de quelle manière le corps du Christ est disposé dans ce tableau. Que, les jambes et les pieds se présentant les premiers, et la tête et les épaules étant plus éloignées, Titien a supposé que l'ombre d'un de ceux qui portent ce corps en couvre une partie, et particulièrement le visage, afin de faire fuir la tête et avancer les jambes; pour imprimer davantage sur ce corps les marques de la mort, dont l'ombre et les ténèbres sont une véritable image ; et pour faire en sorte que dans l'obscurité des couleurs on y vît moins la face adorable du Sauveur du monde qui ne paroît plus avec ces beautés, qui le faisoient considérer durant sa vie comme le plus beau de tous les hommes.

Il fit observer que si ce corps ressemble bien à un corps dépourvu de sang et de vie, les figures qui le portent font voir par leurs actions et par la couleur de leur chair combien elles sont animées, et la peine qu'elles ont à soutenir la pesanteur de ce corps.

Saint Jean est derrière qui le lève par-dessous les épaules, et les deux autres disciples sont aux deux côtés qui soutiennent le reste; il y a un de ces disciples dont le vêtement est d'une laque fort claire et fort vive; mais, comme cet habit est retroussé, on en voit la doublure qui est de couleurs changeantes de vert et de rouge. Cette figure a une espèce d'écharpe

sur les épaules, qui est de ces étoffes de coton blanc rayé de bleu.

Pour l'autre figure qui tient les pieds du Christ, et qui porte ombre sur son corps, elle est vêtue de vert. La Vierge est couverte d'un manteau bleu, et, bien qu'elle ne soit vue que de profil, on ne laisse pas de remarquer sur son visage les effets d'une douleur excessive.

La Madeleine est agitée de deux passions violentes qui la font souffrir avec beaucoup d'effort ; car il paroît qu'elle ressent dans le fond de son âme une vive douleur de la mort du Sauveur qu'elle regarde avec des yeux où tout ce qu'elle a de vie semble être ramassé, comme si son âme vouloit sortir par là pour suivre dans le sépulcre ce divin objet de son amour. Mais la tendresse et la compassion qu'elle a pour la mère de cet époux bien-aimé la retiennent auprès d'elle, afin de l'assister, de sorte que si elle suit et accompagne des yeux et de l'esprit le corps que l'on porte au tombeau, l'on voit que d'ailleurs elle est attachée auprès de cette mère affligée qu'elle embrasse et qu'elle soutient, craignant qu'elle ne tombe de foiblesse.

Les sentiments de saint Jean étant semblables à ceux de la Madeleine, on connoît bien à la tristesse qui est peinte sur son visage qu'il a le cœur percé d'une pareille douleur. Il est fort occupé à porter le corps de son divin Maître ; cependant il détourne ses yeux pour regarder la Vierge, dont les maux augmentent encore les siens et lui causent une nouvelle affliction.

Il ne paroît pas sur les visages de Nicodème et de Joseph d'Arimathie une douleur si violente ; aussi n'avoient-ils pas reçu de ce divin Sauveur de si forts témoignages d'amour et de tendresse comme saint Jean et la Madeleine. Toutefois on ne laisse pas de voir en eux beaucoup de tristesse, et l'on remarque que c'est avec un zèle et une affection pleine de respect qu'ils tâchent de rendre à ce corps les derniers devoirs de la sépulture.

M. de Champaigne fit encore plusieurs remarques sur les autres parties de ce tableau, s'arrêtant à cette beauté de teintes qui paroît dans les carnations, à ces dispositions de couleurs si bien mises les unes auprès des autres dans les draperies,

soit pour faire enfoncer les parties les plus reculées, soit pour faire avancer les plus proches, et encore pour produire cette douceur et cette union qui est si admirable dans les œuvres de ce peintre.

Il montra l'artifice dont il s'est servi pour mieux faire paroître les jours et les ombres ; et l'Académie, faisant voir certaines échappées de lumières et certains éclats dans le ciel qui sont auprès du saint Jean et aux environs de la tête et des bras du Christ, et qui, étant d'une teinte obscure, font davantage paroître la lumière du ciel et la force du jour, fit considérer que cette clarté, qui vraisemblablement doit s'approcher davantage et venir frapper les yeux, est néanmoins si bien mise en sa place, que les autres corps plus bruns ne laissent pas de s'avancer, et que ces jours demeurent derrière dans leur lieu naturel. D'où l'on peut apprendre que, quand les couleurs sont bien traitées, le clair et le brun demeurent tantôt loin et tantôt proche, et que c'est la manière de disposer le sujet, les jours et les ombres, qui contribue encore à la force et à l'affoiblissement des couleurs, et qui sert beaucoup à faire fuir ou avancer les corps.

Enfin chacun demeura d'accord que, pour ce qui regarde cette partie de la peinture, Titien est celui qu'on doit imiter ; et que dans ses tableaux il faut particulièrement considérer de quelle sorte il ménage la force des couleurs pour faire que les ombres et les demi-teintes des unes fassent davantage paroître les grands clairs des autres, mais surtout avec quelle industrie il sait si bien relever l'éclat des lumières, et en faire la plus grande beauté de son tableau, sans néanmoins qu'une partie efface les autres, ni qu'une couleur bien vive diminue celles qui le sont moins.

Quelques-uns voulurent examiner dans cet ouvrage les parties du dessin où ils trouvoient à redire, particulièrement dans la figure de saint Jean et dans celle du Christ. Ils montroient que l'une étoit trop petite, et l'autre trop grande à proportion des autres figures, et blâmoient Titien d'avoir représenté dans une obscurité si grande la tête du Christ, et la moitié de son corps qui vraisemblablement devoit être la figure la plus éclairée, et qui parût davantage, puisque c'est le principal objet qu'on doit considérer dans ce tableau.

Mais l'Académie déclara que, comme Titien n'avoit pas également possédé toutes les parties de la peinture, il falloit s'arrêter à celle où il avoit excellé, et dont M. de Champaigne avoit fort bien su faire le discernement; et, ajoutant ses avis à tout ce qu'il avoit remarqué, elle dit que l'on devoit donc principalement admirer dans cet ouvrage l'artifice des couleurs et en considérer la belle harmonie. Que cette harmonie ne procédoit que de leur arrangement; qu'ainsi il falloit remarquer que si Titien a vêtu de laque un de ceux qui portent le corps mort, c'est pour faire paroître ce corps plus pâle et plus défait, et pour en faire fuir la tête et les épaules. Et parce que les jambes du Christ sont éclairées, il a donné à l'autre figure qui les soutient un vêtement vert brun pour leur servir de fond.

Qu'il falloit encore observer la différence qu'il y a entre la carnation de ce corps et celle des disciples qui le soutiennent, que Titien a exprès tenu d'une couleur plus forte et plus rouge; et que ce linceul qui enveloppe les pieds et les cuisses sert, par sa blancheur, à les faire paroître d'une couleur plus éteinte et plus morte, et à les faire sortir hors du tableau. Mais surtout qu'on devoit prendre garde comme ce peintre passe d'une couleur à une autre avec une douceur et une tendresse admirable; car entre cet habit vert et le manteau bleu de la Vierge, on voit le vêtement de la Madeleine qui est jaune, mais dont les bruns sont rompus, et tiennent des différentes couleurs qui l'environnent et ainsi une couleur ne tombe pas tout d'un coup du vert au bleu, ni du vert au jaune; car, bien que la manche de la Madeleine soit d'un jaune fort vif et proche de l'habit vert de Nicodème, Titien a bien su séparer ces deux couleurs en retroussant la manche de Nicodème contre le jaune, et faire que de l'ombre des unes l'on passe à l'ombre des autres ; en sorte que les couleurs vives ne tranchent pas sur celles qui ont autant de vivacité, ou qui sont autant éclairées, observant toujours cette maxime qui lui a été particulière de faire de grandes masses de brun et de grandes masses de clair.

C'est encore pour conserver cette même harmonie de couleurs et cette belle union de teintes que saint Jean est vêtu d'un manteau rouge, relevé d'un peu de jaune sur les clairs.

Car ainsi il s'accorde fort bien avec l'habit vert de Nicodème ; Il s'unit agréablement à la robe de Madeleine et ne s'éloigne pas du vêtement rouge de Joseph d'Arimathie, et de plus il sert à faire paroître davantage le bras du Christ qui passe par-dessus.

La robe bleue de la Vierge est même rompue dans les ombres avec un peu de rouge. Et l'on voit que toutes les extrémités des corps tiennent toujours quelque chose de ce qui leur sert de fond.

Quant à l'expression des visages, l'Académie ajouta encore à tout ce qu'avoit dit M. de Champaigne, qu'il falloit regarder que pour faire paroître dans la figure de la Vierge cette forte douleur et cet amour extrême qui ne la rend pas abattue et retirée en elle-même, comme il arrive d'ordinaire dans les autres afflictions, mais qui la fait agir plus qu'elle ne peut pour suivre d'esprit et de corps son cher fils qu'elle voit porter au tombeau, il falloit, dis-je, regarder que tous les traits de son visage suivent en apparence l'objet qui la tient attachée ; car ses yeux semblent sortir, ses sourcils avancer et son nez et sa bouche s'allonger, comme s'ils étoient attirés par ce corps mort.

La Madeleine porte aussi des marques visibles de la douleur dont elle est touchée. On les voit principalement dans ses sourcils abaissés, et qui lui couvrent les yeux à demi, dans ses cheveux négligés et tombant sur ses épaules, et enfin dans son action qui n'a pour objet que ce divin Corps que l'on porte au tombeau.

Saint Jean a aussi les yeux battus et rouges de douleur ; mais le déplaisir de voir la Vierge affligée paroît encore sur son front par certains plis que forment ses sourcils en s'approchant l'un de l'autre, et en se relevant par les deux extrémités.

Après que l'Académie eut fait toutes ces remarques particulières, on délibéra du sujet dont l'on devoit traiter dans l'assemblée suivante. Et M. Van Opstal ayant été prié de donner ses avis sur quelque ouvrage de sculpture, il choisit la figure du Laocoon.

COMMENTAIRE

Cette conférence eut lieu le samedi 4 juin 1667 dans le cabinet des Tableaux du Roi où s'était assemblée l'Académie. Félibien l'a rédigée et en a publié le texte.

Le tableau de Titien analysé par Philippe de Champaigne est au Louvre[1]. Il provient de la collection de Louis XIV.

1. N° 465 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1873.

GÉRARD VAN OPSTAL

SCULPTEUR

(1597?-1668)

SUR

LA FIGURE PRINCIPALE DU GROUPE DE LAOCOON

SOMMAIRE : Laocoon. — Anatomie. — Mouvement. — Douleur écrite sur chaque point du corps. — Opinion de l'Académie sur cette figure. — L'antique plus beau que la nature. — Noblesse de la forme. — La tête. — Les membres. — La poitrine. — Expression des traits. — Myologie. — Influence du groupe de Laocoon sur l'École romaine au XVI[e] siècle. — Caricature de ce groupe par Titien. — Pierre Mignard.

Bien que M. Van Opstal, qui devoit faire l'ouverture de la conférence, n'eût fait porter dans l'Académie que la seule figure du Laocoon faite de plâtre, et d'environ dix-huit pouces de haut, sans être accompagnée de ses enfants, il ne laissa pas néanmoins d'y trouver assez de matière pour entretenir l'assemblée, et pour faire voir des beautés qu'il est difficile de rencontrer dans les autres ouvrages de sculpture.

Il fit un examen de toutes les parties de cette figure pour en montrer l'excellence. Il remarqua avec quel art le sculpteur a formé la largeur de l'estomac et des épaules dont toutes les parties sont marquées distinctement et avec tendresse. Il fit observer ses hanches relevées, ses bras nerveux, ses jambes ni trop grasses ni trop maigres, mais fermes et pleines de muscles et généralement tous les autres membres, où l'on voit que la chair et les nerfs sont exprimés avec autant de force et de douceur que dans la nature même, mais dans une belle nature.

Il dit que si l'on n'apercevoit pas dans cette statue ce contraste de membre dont les ouvriers industrieux se servent

d'ordinaire pour donner une plus belle action à leurs figures, c'est à cause que, celle-ci faisant un groupe avec deux autres qui l'accompagnent dans l'original, son attitude et toute la disposition de son corps servent à faire ce contraste avec les deux autres figures qui sont à ses côtés, ce qui se connoît fort bien lorsqu'on les voit toutes trois ensemble. Il fit remarquer néanmoins qu'il y a dans les membres du Laocoon une diversité d'actions très belle et très conforme au sujet.

Il n'oublia pas de faire voir aussi les fortes expressions qui paroissent dans cette admirable figure, où non seulement la douleur est répandue sur tout le visage, mais encore dans les autres parties du corps, et même jusqu'à l'extrémité des pieds dont les doigts se retirent avec contraction.

Comme il n'y a rien dans cette statue qui ne soit formé avec un art merveilleux, tout le monde demeura d'accord qu'elle devoit être la véritable étude des peintres et des sculpteurs. Mais qu'ils ne devoient pas l'avoir simplement devant les yeux comme un modèle qui ne servît qu'à dessiner; qu'il falloit en remarquer exactement toutes les beautés, et s'imprimer dans l'esprit une image de tout ce qu'il y a d'excellent, parce que ce n'est pas seulement la main qui doit agir lorsqu'on cherche à se perfectionner dans cet art; mais c'est au jugement à former ces grandes idées, et à la mémoire à les conserver avec soin.

Et même, comme toutes ces fortes expressions ne se peuvent apprendre en dessinant simplement après le modèle [1], parce qu'on ne sauroit le mettre en un état où toutes les passions agissent en lui, et aussi qu'il est difficile de les copier sur les personnes même en qui elles agiroient effectivement à cause de la vitesse des mouvements de l'âme. Il est donc très important aux ouvriers d'en étudier les causes, et pour voir combien dignement on en peut représenter les effets, on peut dire que c'est à ces belles antiques qu'il faut avoir recours, puisque l'on y trouve des expressions qu'on auroit peine à dessiner sur le naturel.

Aussi de toutes les statues qui sont restées jusqu'à présent, il n'y en a point qui égale celle du Laocoon, qui se voit dans

1. C'est-à-dire un homme qui sert de modèle dans les académies.

le palais du pape à Belvédère[1]. C'est un chef-d'œuvre de l'art qui a été l'admiration des siècles passés aussi bien que de celui-ci, puisque du temps de Pline[2] il étoit regardé comme l'ouvrage le plus parfait qui fût dans Rome.

Cette excellente pièce où trois des plus fameux sculpteurs de la Grèce[3] ont déployé toute leur science, et fait paroître les secrets de l'art, fut trouvée sous les ruines du palais de Vespasien; et depuis elle a été soigneusement conservée, et a servi de modèle aux plus savants sculpteurs et aux plus excellents peintres, qui ont eu raison d'en faire une étude particulière, puisque l'on y peut apprendre la véritable manière de bien dessiner, et que, pour représenter une beauté naturelle, les contours y sont mieux exprimés que dans toutes les autres statues antiques.

Il n'y eut personne qui ne convînt que c'est sur ce modèle qu'on peut apprendre à corriger même les défauts qui se trouvent d'ordinaire dans le naturel; car tout y paroît dans un état de perfection, et tel qu'il semble que la nature feroit tous ses ouvrages, s'il ne se rencontroit des obstacles qui l'empêchent de leur donner une forme parfaite.

On reconnut encore que ce qui a rendu si recommandable cette figure, c'est la profonde science que l'ouvrier a fait paroître à bien représenter toutes les marques qui peuvent faire connoître la haute naissance de celui dont il a voulu faire l'image; et le véritable état où il se trouva lorsqu'il fut dévoré par ces serpents qui, sortant du sein de la mer, se jetèrent sur lui et sur ses deux enfants.

Chacun disant son avis particulier sur ce rare ouvrage, on montra que Laocoon, étant fils du roi Priam et de la reine Hécube, on ne pouvoit figurer un corps qui convînt mieux à son âge et à sa naissance.

Car ce n'est point un corps dont les nerfs et les muscles soient trop marqués et trop ressentis, et où l'on voie autant de

1. Bien que ce membre de phrase se trouve reproduit dans diverses éditions de Félibien, nous devons croire à une faute d'impression. Félibien ne pouvait ignorer que le Laocoon n'a pas été placé à Belvédère de la province de Cosenza ou de la province d'Ancône, mais bien au Vatican, dans le pavillon du Belvédère élevé par Bramante.

2. Pline, liv. XXXVI, chap. v.

3. Agesander, Polydore et Athénodore.

force comme dans l'Hercule de Farnèse, parce que ce prince, qui étoit prêtre d'Apollon, n'étoit ni du tempérament d'Hercule, ni occupé à des travaux rudes et pénibles: ainsi il n'y avoit pas lieu de le représenter, ni si fort, ni si vigoureux. On ne lui a pas donné aussi les mêmes proportions qui se voient dans la figure de l'Apollon; car dans cette figure il y a une grâce et une majesté qui font voir que c'est un dieu qu'on a voulu représenter, et que tous ses membres sont plutôt composés pour figurer une beauté extraordinaire et l'image d'une divinité, que le corps d'un homme dont les parties ont plus besoin de force que de grâce pour les emplois nécessaires dans la vie.

Or c'est ce qui fut observé dans la statue du Laocoon, où l'on fit voir qu'elle représente parfaitement un homme bien fait, mais un homme déjà âgé, et un homme de qualité, de sorte qu'on peut la considérer comme un exemple accompli d'un corps naturel et d'un beau corps. Ce qui fut remarqué fort exactement dans tous ses membres, qui ne sont ni trop forts, ni trop foibles, mais où il paroît assez de muscles et assez de nerfs pour soutenir la chair, qui d'ailleurs les couvrant agréablement leur donne de la grâce, et fait qu'il n'y a point de sécheresse dans aucune des parties, qui ont pourtant un juste rapport à la complexion d'un homme déjà avancé en âge, et en qui la nature ne conserve plus cette même fraîcheur qui ne convient bien qu'aux jeunes gens.

Sa taille est belle, grande et noble. Sa tête a toutes les qualités qui représentent une personne de condition : elle est d'une forme qui approche de la rondeur; son nez est carré, son front large, ses yeux bien fendus, sa bouche d'une moyenne grandeur; et si les mouvements que la douleur cause sur tout son visage n'en avoient pas changé les traits, on y verroit les marques les plus belles et les plus naturelles d'un honnête homme.

Et parce que les bras longs et robustes [1], les coudes bien articulés sont les signes d'une personne de probité [2], et que les jambes fermes et nerveuses sont un témoignage de grand cœur [3], l'ouvrier qui a taillé cette figure de Laocoon

1. Polemon.
2. Adamantius.
3. Aristote.

n'a pas manqué de lui donner des caractères si convenables à celui qu'il a voulu représenter.

Toutes les autres parties du corps sont formées avec le même jugement, et elles font bien connoître le dessein qu'on a eu de ne pas faire une image où l'on ne vît qu'une simple expression de douleur, mais d'en faire une véritable d'une personne de haute naissance et d'un mérite particulier. Ses mains grandes, nerveuses et articulées, de même que ses pieds sont les signes d'un naturel vigoureux et d'une belle âme [1], et ses hanches relevées, sa poitrine large et ses épaules hautes sont aussi les marques d'un grand courage et d'un homme de bien.

Cependant, quoique toutes ces choses soient dignes d'être considérées, on jugea qu'il n'y avoit rien qui méritât d'être admiré comme l'expression douloureuse que le sculpteur a si doctement représentée dans tout le corps de cette figure. L'on y remarqua les effets des plus fortes passions qu'un homme est capable de ressentir, exprimées d'une manière si savante, qu'il semble que cette statue soit plutôt un corps animé qu'une figure de marbre.

Comme elle représente l'état où Laocoon se trouva lorsqu'il fut surpris avec ses enfants par des serpents qui les lièrent de nœuds si serrés qu'ils n'eurent pas le temps de s'enfuir ni la force de se défendre, il étoit nécessaire que le sculpteur fît voir les diverses passions dont ce prince malheureux fut aussitôt attaqué, et ces passions ne peuvent être figurées que par les impressions qu'elles sont capables de faire sur le corps de celui qui les ressent.

Or étant vraisemblable que l'horreur, la crainte, la tristesse, la douleur et le désespoir se saisirent tout ensemble, et dans le même moment de l'esprit de Laocoon, lorsqu'il se vit dans un état si misérable, toutes ces diverses passions devoient être exprimées dans cette figure. Et comme il est presque impossible de voir sur le naturel de si étranges effets tout à la fois, et très difficile de se les bien imaginer, il est encore plus malaisé de les bien marquer avec le ciseau. Cependant on montra comme quoi tous ces changements qui peuvent arriver

1. Adamantius.

dans une action si surprenante, et tous les mouvements que des passions si fortes sont capables de produire sur le corps d'un homme, sont exprimés dans cette figure d'une manière admirable.

L'on dit que les deux serpents qui se présentèrent à la vue de Laocoon et qui se jetèrent sur lui sont la première cause de toutes les passions qui semblent l'agiter, parce qu'un objet si affreux, ayant été représenté à l'âme par le moyen des esprits, qui lui font une peinture dans le cerveau de tout ce qui lui peut nuire, elle donna aussitôt un mouvement aux esprits qui servent à faire mouvoir les parties du corps dont elle a besoin pour se garantir du péril qui la menace.

Ainsi par les bras et les jambes de cette figure, il paroît qu'elle se défend des deux serpents, et qu'en les serrant de ses mains, elle tâche à s'en délivrer. Mais comme ses efforts sont inutiles, l'âme, qui est saisie de tristesse et de désespoir, imprime d'autres marques sur le visage. Et parce que c'est dans le cerveau que les esprits se remuent davantage par les divers mouvements que leur donne cette glande, qui est, selon l'opinion de quelques philosophes, le siège de l'âme, et qui les fait agir sur les nerfs en autant de manières qu'elle ressent de passions différentes, on voit que les parties du visage étant fort proches du cerveau, elles reçoivent de plus prompts changements. Car ces esprits émus et échauffés passent aussitôt des nerfs dans les muscles, et en les remplissant extraordinairement, les enflent davantage et les font raccourcir ; ce qui fait que le nez, la bouche et les sourcils se retirent, et que les yeux offensés de l'objet qu'ils voient s'élèvent en haut et se détournent.

On ajouta que ces mêmes esprits passant plus outre dans tous les nerfs et dans tous les muscles du corps, les font élever et paroître davantage à l'endroit de l'estomac, et aux parties qui sont d'ordinaire agitées par ces passions violentes, et même comme ils se répondent jusqu'à l'extrémité des pieds, on voit dans cette figure que les doigts en sont retirés et tout crochus, de sorte qu'il n'y a pas une seule partie dans tout ce corps où l'on ne reconnoisse le trouble et l'agitation qu'a pu ressentir un homme qui s'est trouvé dans un pareil état.

Pour découvrir encore ce qui fait que sur le visage et

dans tous les autres membres de cette statue les nerfs et les muscles y forment les principales apparences, et pourquoi la chair y paroît retirée, et les veines même moins remplies et moins évidentes; l'on dit que la peur et la tristesse jointes à une douleur très grande, rétrécissant les orifices du cœur, font que le sang coule plus lentement dans les veines, et que devenant plus froid et plus condensé il occupe beaucoup moins de place.

Qu'outre cela presque tout le sang du corps se retirant par la crainte aux environs du cœur, les parties qui en sont privées deviennent pâles, et la chair moins solide, particulièrement au visage, où le changement est d'autant plus visible que la peur est plus grande et plus imprévue; qu'ainsi comme les membres manquent de chaleur par le défaut du sang, on voit que la tête de Laocoon penche sur les épaules, ce qui ne marque pas moins sa foiblesse et la douleur qu'il ressent, que l'action d'un homme accablé de misère qui veut implorer l'assistance du ciel.

Enfin cette statue est si accomplie que tout le monde demeura d'accord que c'est sur ce modèle que l'Ecole de Rome, qui a produit tant de grands personnages, a puisé comme dans une source très pure la plus grande partie de ses belles connoissances. Et les peintres qui travailloient du temps de Raphaël et de Jules Romain, ne se lassant jamais de considérer cet ouvrage, et d'en faire leur principale étude, donnèrent lieu à Titien d'en faire une raillerie lorsqu'il fut à Rome. Car étant, comme tous les autres peintres de Lombardie, plus amoureux de la beauté du coloris que de la grandeur du dessin, et se moquant de cette affection si particulière que les peintres de Rome témoignoient avoir pour cette statue, il fit un dessin que l'on voit gravé en bois, où, sous la figure d'un singe avec ses deux petits, il représenta l'image de Laocoon. Voulant faire entendre par là que les peintres qui s'attachoient si fort à cette statue n'étoient que comme des singes, qui, au lieu de produire quelque chose d'eux-mêmes, ne faisoient qu'imiter ce que d'autres avoient fait avant eux.

Si la figure qu'on avoit exposée dans l'Académie eût été semblable à l'original, l'on eût trouvé de quoi s'entretenir plus longtemps, et avec plus de plaisir et d'utilité; mais comme

dans une si petite copie l'on n'y aperçoit qu'une foible idée des beautés qui sont dans l'original, on se contenta d'y remarquer les choses les plus apparentes, remettant à un autre temps à examiner plus amplement toutes les trois figures qui composent ce beau groupe.

L'on pria M. Mignard l'aîné de choisir dans le cabinet du Roi un tableau pour l'assemblée prochaine, ce qu'il fit en prenant un de ceux de Raphaël.

Cependant comme l'Académie se trouva occupée pendant le mois d'août à quelques affaires pressantes, l'on remit la conférence au premier samedi de septembre.

COMMENTAIRE

Cette conférence eut lieu dans la salle de l'Académie le samedi 2 juillet 1667. Une réduction en plâtre de la seule figure de Laocoon avait été transportée, pour la circonstance, à l'Académie. Van Opstal était âgé de soixante-dix ans lorsqu'il prononça ce discours. Félibien qui en a rédigé le texte et l'a publié est-il l'auteur des citations légèrement puériles faites d'après Polemon, Aristote et Adamantius? Est-ce Van Opstal qui, en rappelant ces écrivains, a voulu faire preuve d'érudition? Nous l'ignorons. Il ressort toutefois du texte qu'on vient de lire que l'orateur dut céder promptement la parole à ses confrères de l'Académie et qu'un entretien général remplaça le discours proprement dit du conférencier. C'est du moins ce qui semble résulter de l'absence de plan et des répétitions dont Félibien, malgré son goût, a laissé subsister la trace.

L'histoire du groupe de Laocoon n'est plus à faire. Pline en a nommé les auteurs : Agesandre, Polydore et Athénodore.

Il avait vu cet ouvrage sur le mont Esquilin et l'avait décrit. C'est au même lieu, on le sait, dans les ruines du palais de Titus, non loin de ses thermes, que fut découvert en 1506, sous le pontificat de Jules II, le groupe des sculpteurs rhodiens. Au moment où Van Opstal faisait de cet antique remarquable le sujet d'une conférence, l'œuvre originale était à Rome. Depuis lors, le Louvre lui a servi d'abri pendant environ quinze années. A la chute de l'Empire, le groupe de Laocoon reprit le chemin du Vatican.

Lors de la découverte du marbre, le bras droit du père et deux bras des enfants manquaient. Un moulage fut pris sur l'œuvre mutilée.

Au XVII[e] siècle, François Girardon entreprit de compléter le groupe en ajoutant à l'épreuve en plâtre les parties dont elle était privée. Lorsque le marbre fut apporté à Paris, en vertu du traité de Tolentino, une salle de la galerie des Antiques du musée Napoléon, ouverte le 18 brumaire an IX (9 novembre 1800), prit le nom de « Salle du Laocoon » et Ennius-Quirinus Visconti, dans sa *Notice* des Antiques, s'exprime ainsi : « Le groupe est composé de cinq blocs si artistement réunis, que Pline l'a cru d'un seul. Le bras droit du père et deux bras des enfants manquent; sans doute un jour on les exécutera en marbre; mais provisoirement on les a suppléés par des bras moulés sur le groupe en plâtre, restauré par Girardon, qui se voit dans la salle d'école de peinture [1]. Clarac nous apprend que, de retour à Rome, le groupe a repris des restaurations en stuc, qui sont l'œuvre du Bernin [2].

1. *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques,* p. 91, édition de 1810.

2. *Musée de sculpture antique et moderne,* t. V, p. 75.

NICOLAS MIGNARD

PEINTRE

(1608-1668)

SUR

LA SAINTE FAMILLE

PAR RAPHAEL

SOMMAIRE : Description du tableau. — Composition. — Unité. — Distribution de la lumiere. — Gradation des couleurs. — Le dessin. — Objection. — Absence de reflets. — Exemple tiré des ouvrages de Titien. — Réponse de Mignard sur les reflets. — L'Academie se range à l'opinion de Mignard. — Titien et Raphaël. — Précepte de Léonard de Vinci sur la lumiere. — Le temps a modifié les couleurs du tableau de Raphaël. — La peinture à l'huile et la peinture à fresque. — Procédé de Titien. — Superiorité de Raphael. — De l'art d'exprimer les passions douces. — L'Enfant Jésus. — La Vierge. — Sainte Élisabeth. — Saint Jean-Baptiste. — Saint Joseph. — Les Anges. — Jugement de l'Académie. — Jean Nocret.

M. Mignard, qui avoit choisi le tableau où Raphaël a peint la Vierge tenant le petit Jésus sur son berceau, et autour duquel on voit saint Jean, sainte Élisabeth, saint Joseph et deux anges[1], dit à la compagnie qu'il apercevoit tant de beautés dans cet ouvrage, qu'il ne savoit sur lesquelles il devoit s'arrêter pour commencer son discours.

Que cependant, comme il ne trouvoit rien de si admirable que la grandeur de l'expression, et que c'est la partie par laquelle on peut dire que Raphaël a particulièrement mérité le nom de divin, il se sentoit engagé à considérer d'abord de quelle sorte ce grand peintre a imprimé sur chacune de ses figures des caractères si conformes à ce qu'elles représentent, et si proportionnés à la sainteté de son sujet.

Il montra donc combien il paroît de modestie et de respect

1. Il a six pieds et demi de haut sur quatre pieds et demi de large.

sur le visage, et dans la contenance de la Vierge, il fit remarquer l'amour de cette mère pour son enfant, et la tendresse de l'enfant pour sa mère. La vénération de sainte Élisabeth, et la profonde humilité du petit saint Jean. L'attitude reposée de saint Joseph, et la joie accompagnée d'admiration si bien exprimée sur les visages des deux Anges.

Il dit que dans ce tableau on voyoit la netteté d'esprit et le grand jugement de Raphaël, considérant de quelle manière il s'est conduit dans ce travail, et le choix qu'il a fait de tout ce qu'il y a de plus beau pour en composer ses figures.

Que s'il a pris tant de soin à leur donner de la vie par de fortes expressions, il n'a pas négligé les autres choses nécessaires à l'entière perfection d'un ouvrage. L'on voit par la beauté de son ordonnance, comme sa première intention a été de les placer selon leur dignité, ayant mis le petit Jésus au milieu, et la Vierge dans la seconde place.

Il observa qu'encore que ces figures soient toutes attentives à un seul sujet et attachées à regarder le petit Jésus, il n'y en a point néanmoins dont les visages ne soient vus avantageusement, et dont toutes les parties ne soient disposées d'une manière très agréable.

Il montra comme quoi, par le moyen des jours et des ombres, non seulement il a donné de la force et de l'affoiblissement à tous les corps; mais encore il a fait que la lumière paroît avec plus d'éclat et de beauté sur ses principales figures, l'ayant répandue plus fortement sur le corps du petit Jésus, et ensuite sur les autres avec une telle discrétion qu'ils n'en reçoivent que ce qui leur est nécessaire pour faire tout l'effet que le sujet demande.

Mais surtout il remarqua que, pour rendre ce divin enfant plus éclairé, Raphaël a évité tous les accidents qui pouvoient interrompre les rayons du jour, et lui porter de l'ombre, ne voulant pas qu'il y eût aucune obscurité dans celui qui est lui-même la source de toute lumière.

Les autres figures ne reçoivent pas la clarté de la même sorte, on voit que leur jour est éteint à mesure qu'elles s'éloignent, afin de les faire fuir autant par l'affoiblissement de la lumière, que par la diminution des grandeurs et des grosseurs. Ce n'est pas que ces corps soient entièrement privés de grandes

lumières; au contraire, il y a des endroits où elles sont répandues largement; mais avec moins de force dans les parties éloignées que dans les plus proches; car M. Mignard montra que tous les rehauts des figures sont fortement éclairés, particulièrement l'épaule et la manche de sainte Élisabeth, le bras et la robe de la Vierge, et ainsi toutes les autres grandes parties. Ce qui non seulement donne beaucoup de tendresse dans tout ce grand ouvrage, mais encore fait que toutes les masses se maintiennent lorsqu'on est dans une juste distance, et qu'elles ne se détruisent pas l'une l'autre, comme il arrive lorsqu'il y a une trop grande quantité de parties qui reçoivent du jour et de l'ombre, soit dans les carnations, soit dans les draperies.

Il fit même remarquer qu'encore qu'il y ait beaucoup de plis dans les vêtements des figures, ils sont néanmoins si judicieusement disposés et si bien entendus, que ceux qui sont dans les grandes parties éclairées n'ont point de fortes ombres, et ceux qui sont dans les endroits privés du jour ne se détachent point de cette obscurité par des éclats de lumière qui les fassent trop paroître. Que dans tous les habits Raphaël a conservé une grandeur et une noblesse si convenables aux personnes qu'il représente que, bien loin de causer aucun embarras, ou de cacher la beauté des proportions du corps, au contraire, ils les font paroître avec davantage de grâce et de majesté. Qu'il s'est adroitement servi des plis pour remplir ces ouvertures ou ces endroits vides que l'on appelle des trous, et qui engendrent de la sécheresse dans les tableaux, lorsqu'ils ne sont pas conduits avec art, les ayant si bien jetés sur ses figures, qu'on ne peut pas dire qu'il y en ait un seul qui entre dans les membres, ni qui les estropie, comme l'on voit souvent en d'autres ouvrages.

Il montra comment ce grand peintre a suivi dans la couleur la même diminution de force, que dans les ombres et les lumières, et que la figure du petit Jésus étant la principale de son tableau, toutes les autres lui cèdent dans la beauté du coloris, dont la fraîcheur et la vivacité font qu'on s'y attache tout d'un coup comme au principal objet. Et, pour attirer d'abord les yeux en cet endroit, il a mis sur le berceau de l'enfant un coussin, dont la blancheur rend ce lieu-là plus clair et capable de frapper davantage la vue.

Il fit encore considérer que la grande force de ce tableau consiste dans les lumières et les ombres, et dans la diminution des couleurs que le peintre a doctement ménagées dans toutes les figures dont les contours se terminent et se perdent dans le brun, et sur les parties qui leur servent de fond, sans s'être servi de reflets trop sensibles qui auroient fait paroître cet ouvrage avec beaucoup moins de relief.

Il ne voulut pas s'étendre sur ce qui regarde le dessin, disant que comme c'est en quoi Raphaël a toujours excellé, il n'y a point de partie dans ce tableau où l'on en doive admirer la beauté. Que c'est de ce grand homme qu'on peut apprendre à dessiner avec justesse et avec grâce, sans faire de ces rehauts, qui, au lieu de donner plus de force et de grâce à une figure ou à un membre, le font paroître sec et désagréable. Qu'il est bien vrai qu'il a été si jaloux de la précision du dessin et si soigneux de le conserver toujours entier, que quelques-uns même ont cru qu'il a penché du côté de la sécheresse. Mais on peut dire avec plus de vérité, qu'il a pris le milieu entre le trop moelleux et le trop musclé, dont la première manière se pratiquoit dans l'École de Lombardie, et la seconde dans celle de Florence.

En quittant la manière sèche qu'il avoit apprise sous Pierre Pérugin, il se donna bien de garde de tomber dans une autre extrémité en abandonnant le correct pour s'attacher seulement à la couleur et à une façon de peindre trop délicate, qui souvent ne sert qu'à couvrir les défauts du dessin. Et certes, il y a une si grande différence entre ses ouvrages et ceux de Pierre Pérugin, qu'on ne peut assez admirer la grandeur du génie de ce peintre incomparable, lorsque l'on considère de combien il a surpassé ses maîtres en peu de temps, et comment il a tout d'un coup porté l'art de la peinture à un point si élevé au-dessus de ce qu'il étoit, que personne n'a pu encore lui ôter la gloire d'être le premier et le maître de tous les peintres.

M. Mignard ayant cessé de parler, pria tous ceux qui étoient présents de dire leur sentiment sur les choses qu'il avoit remarquées. Une personne de la compagnie trouva à redire de ce qu'on avoit particulièrement estimé ce tableau à cause qu'il n'y a aucuns reflets, et dit que, bien loin de les condam-

ner dans un ouvrage, ils y doivent être exactement observés. Qu'ils donnent plus de beauté et plus d'éclat aux figures ; que Titien l'a ainsi observé, lui dont les couleurs et les lumières sont si naturelles et si charmantes, et qu'il falloit plutôt dire que cette omission de reflets dans le tableau de Raphaël est un manquement qu'on ne sauroit excuser.

M. Mignard repartit que tant s'en faut que les lumières de reflets soient avantageuses dans un ouvrage, qu'au contraire elles en diminuent la force, et font que les membres d'un corps paroissent transparents ; parce que d'un côté étant éclairés de la première lumière, et de l'autre d'une seconde lumière de réflexion, et même dans des endroits qui devroient recevoir de l'ombre, ils paroissent comme s'ils étoient d'une matière diaphane, et semblables à du cristal où le jour passe au travers ; ce qui, bien loin de donner de la force et du relief aux figures, les rend foibles et sans rondeur.

Qu'il est bien vrai que dans la nature on voit souvent des parties qui sont éclairées par des jours de reflets, et même que les peintres sont obligés d'imiter ces effets naturels. Mais qu'il faut prendre garde à faire un beau choix de ces accidents et s'en servir avec tant de discrétion, qu'il n'arrive jamais qu'une seconde lumière diminue la force de la première et empêche qu'un membre en ait moins de rondeur.

De plus, qu'il faut considérer que Raphaël ayant représenté ses figures dans une chambre éclairée d'un jour particulier et qui vient par un seul endroit, il ne peut y avoir de reflets sur les parties privées de la principale lumière, parce que les parties qui reçoivent tout le jour portent ombre sur celles qui pourroient faire ces reflets. Et c'est à quoi Raphaël a bien pris garde, afin de donner plus de force à ces figures par cette opposition des jours et des ombres.

Lorsque M. Mignard eut reparti de la sorte à l'objection qui lui avoit été faite, l'Académie appuya son sentiment : et parce qu'il sembloit que ce particulier, en rapportant pour exemple les ouvrages de Titien, eût voulu inférer que ce peintre eût imité la nature plus parfaitement que Raphaël ; elle dit que si l'on doit estimer les tableaux par la vraie et naturelle représentation des choses, il ne faut pas faire comparaison de ceux de Titien avec ceux de Raphaël, puisque

Titien n'avoit jamais pensé en travaillant à ses ouvrages qu'à leur donner de la beauté et à les farder, pour ainsi dire, par l'éclat des couleurs, et non pas à représenter régulièrement les objets comme ils sont, et que Raphaël, au contraire, n'a jamais eu d'autre but que d'imiter exactement la nature dans ses plus belles parties, dont il faisoit un choix très judicieux, et le plus avantageux qu'il pouvoit pour donner à ses figures davantage de force, de grandeur et de majesté. Que dans cet ouvrage dont l'on faisoit l'examen, bien loin d'avoir commis une faute en n'éclairant pas ses figures par des jours de reflexion, il avoit travaillé avec beaucoup de jugement et de connoissance, puisque, les ayant placées dans une chambre, il n'y doit avoir que peu ou point de reflets, ces sortes de jours ne venant ordinairement que quand les figures sont éclairées d'une lumière universelle. Car alors comme toutes les parties en sont environnées, les couleurs de chaque partie se réfléchissent les unes contre les autres, en sorte que l'on voit celles des draperies se mêler quelquefois ensemble, et même se porter confusément contre les carnations. Mais il est si vrai que dans un lieu fermé et qui ne reçoit le jour que par un seul endroit, il ne doit pas y avoir de lumières réfléchies comme dans une campagne, que Léonard de Vinci reprend comme d'une faute très lourde les peintres qui, après avoir dessiné quelque figure dans leur chambre à une lumière particulière, s'en servent dans la composition d'une histoire, dont l'action se passe dans les champs, ou dans un lieu où toutes les parties des corps doivent être éclairées d'un jour universel, à cause que ce qu'ils auront peint chez eux aura des ombres plus fortes que celles qui paroissent à la campagne[1].

Ce n'est pas que Raphaël ait ignoré l'art de bien peindre

1. Ch. XLVI. — Nous croyons utile de rappeler ici les propres expressions de Léonard :

« Un peintre aura dessiné en particulier une figure avec une grande force de jour et d'ombres, et ensuite par ignorance ou inadvertance, il fait entrer la même figure dans la composition d'un tableau où l'action représentée se passe à la campagne, et demande une lumière qui se répande également de tous côtés, et fasse voir toutes les parties des objets. Il arrive, au contraire, dans l'exemple dont nous parlons, que, contre les règles du clair-obscur, on voit des ombres fortes où il n'y en peut avoir, ou du moins où elles sont presque insensibles, et des reflets où il est impossible qu'il y en ait. »

les reflets, et qu'il ne les ait parfaitement représentés lorsqu'il les a jugés nécessaires pour la beauté de ses ouvrages. Mais comme il est certain qu'il y a des rencontres où ils peuvent diminuer beaucoup de la force et de la grâce d'un tableau, il a bien su éviter les occasions où il auroit été obligé de s'en servir ; et c'est pour cela qu'il a disposé de telle sorte les figures de cette peinture admirable, que la principale lumière n'éclaire point les endroits qui pourroient se réfléchir contre des membres qui, étant déjà illuminés d'un côté, le seroient encore d'une seconde lumière dans la partie qui doit être ombrée. Car, si le corps ou les bras du petit Jésus qui reçoivent le jour tout à plein du côté droit, recevoient encore du côté gauche une seconde lumière de réflexion, il est certain qu'au lieu d'avoir cette force et ce relief que le clair et l'obscur leur donnent, ils demeureroient plus foibles et d'une teinte qui, étant plus uniforme, diminueroit de leur rondeur.

Il faut encore considérer que comme la lumière ne se répand point sur les corps, qu'elle n'y porte en même temps les couleurs des choses par où elle passe ou qui l'environnent. Ainsi lorsque des rayons se réfléchissent d'un corps sur un autre, ils se chargent aussi de la couleur de ce premier corps qu'ils mêlent avec celle du second ; de sorte que si l'estomac et le ventre du petit Jésus venoient à être fortement éclairés d'un jour de reflet, ce jour ne pourroit venir que de la robe de la Vierge, laquelle étant d'une couleur rouge et fort vive, et portée par une lumière réfléchie, dont la première qualité est la blancheur, feroit paroître dans le lieu où sont les ombres une couleur d'un rouge clair, qui, mêlée avec la couleur naturelle de la carnation, au lieu de donner de la rondeur à ce corps le rendroit d'une égale teinte et sans relief. C'est donc pourquoi Raphaël a fait que les vêtements de la Vierge sont ombrés dans les endroits où, s'ils recevoient du jour, ils pourroient réfléchir leurs couleurs contre la carnation.

Que ce n'est pas que la partie de la robe qui couvre le genou, et qui est la plus éclairée, ne renvoie quelques petits reflets ; mais comme cette robe est d'une étoffe qui ne peut pas rejeter avec force la lumière qu'elle reçoit, les reflets sont si doux et si tendres qu'on ne les aperçoit presque point sur le

corps du petit Jésus, si ce n'est par une teinte un peu rougeâtre qui paroît dans les ombres.

Aussi ce seroit une chose bien étrange de s'imaginer que Raphaël eût été capable de manquer en cela. Il faudroit plutôt accuser le temps qui véritablement a effacé en quelque sorte les teintes les plus douces, et considérer que le noir dont l'on s'est servi, ayant surmonté les autres couleurs est demeuré le plus fort, et empêche que présentement on ne voie plus l'effet qu'elles faisoient auparavant dans les endroits où le jour des draperies faisoit quelque réverbération.

Raphaël, qui avoit moins peint à huile qu'à fresque, et qui connoissoit que dans cette dernière sorte de travail les noirs s'éclaircissent toujours et ne demeurent jamais aussi forts dans la suite du temps, comme quand on les emploie, ne savoit pas encore qu'ils font un autre effet lorsqu'ils sont broyés avec de l'huile, et qu'au lieu de s'affoiblir ils se fortifient, et même confondent avec eux les couleurs voisines et les rendent plus obscures. Car l'huile étant une liqueur grasse qui ne sèche pas comme l'eau, mais qui s'étend et se dilate, elle porte avec soi les parties les plus déliées de chaque couleur et les mêle tellement les unes avec les autres, que c'est ce qui fait cette union et cette douceur qui paroît dans les tableaux à huile, et qui ne se voit pas dans ceux à détrempe. Mais aussi comme le noir est une couleur forte qui corrompt aisément les autres, il arrive que les ouvrages travaillés à huile se noircissent par succession de temps, et que quand il y a trop d'huile dans les couleurs et qu'elles ne sont pas bien employées, elles se gâtent et perdent bientôt leur lustre, ce qui n'arrive pas si aisément à celles qui sont travaillées à fresque. Voilà donc pourquoi dans ce tableau les ombres y paroissent un peu trop noires et trop fortes, et qu'on n'y remarque plus les autres couleurs que Raphaël a employées lorsqu'il a voulu joindre les extrémités d'un corps à un autre, et représenter quelques petites communications de teintes et de lumières.

L'Académie déclara aussi qu'il ne falloit pas accuser Titien de s'être trop servi de reflets, et même elle fit voir dans les tableaux de ce maître qu'il n'y en a que dans les endroits où ils sont absolument nécessaires. Mais que son grand art a été d'étendre sur les corps de grandes ombres et de grandes

lumières pour leur donner plus de beauté et de grâce, ne regardant pas s'il s'éloignoit de la nature, mais cherchant seulement à satisfaire les yeux et à représenter des objets agréables.

Que quant à Raphaël il a eu des idées beaucoup plus nobles, plus relevées et plus conformes à la raison : que dans le seul tableau qu'on avoit exposé, on pouvoit admirer tout ce que l'art est capable de produire, et ce qu'un beau génie peut imaginer de plus grand. Que sans parler de cette disposition de figures si aisée, si belle et si heureusement trouvée, et dont M. Mignard venoit de faire des remarques, il y avoit tant de matière de discourir sur la noblesse et la diversité des expressions, que l'on y pourroit employer non pas une seule conférence, mais autant de temps qu'on voudroit demeurer à regarder cet ouvrage, parce qu'il n'y a point de partie qui ne donne de l'admiration et qui ne soit un grand sujet d'étude à tous les peintres.

Mais que la compagnie ne pouvant pas s'arrêter dans un si long détail de toutes ses parties, il falloit seulement considérer avec attention de quelle sorte ce grand peintre s'est conduit dans la distribution qu'il a faite de ses diverses expressions, et comment il a marqué sur le visage de chacune de ses figures les affections qui leur sont convenables.

Lorsqu'il n'est question que de peindre de fortes passions où l'âme agite tellement toutes les parties du corps, qu'il n'y en a point qui ne fasse voir par ses mouvements l'état où se trouve celui qui est ému d'une forte haine ou d'une furieuse colère, il n'est pas malaisé au peintre de donner à ses figures une expression assez significative de ce qu'il veut représenter. Mais quand il est besoin de montrer dans un tableau des passions qui n'agissent que peu et foiblement, ou de ces affections cachées dans le fond du cœur, c'est alors qu'un ouvrier a lieu de donner des marques de sa grande capacité, puisqu'il doit savoir la nature de ces émotions, comment elles sont engendrées dans l'âme, et de quelle sorte elles paroissent au dehors, afin de former sur le corps de ses figures des signes qui les fassent connoître, mais des signes véritables et naturels, qui, sans forcer les organes ni les faire agir malgré eux, les mettent en état néanmoins de découvrir ce qui se passe dans l'esprit de la personne qu'on a voulu représenter.

L'on voit si souvent la joie et la gaieté sur le visage des enfants, qu'il n'y a guère de peintres qui ne sachent les figurer en cet état, et qui n'expriment bien dans les yeux et dans la bouche le ris qui est un effet visible du plaisir intérieur qu'ils ressentent lorsqu'ils voient quelque chose qui leur plaît, ou qu'on leur donne ce qu'ils désirent. Mais on peut dire que la joie que Raphaël a peinte sur le visage du petit Jésus a quelque chose de singulier, puisque l'on voit que ce n'est point une joie enfantine et qui naisse d'un subit mouvement de plaisir qu'il pourroit recevoir en voyant sa mère qui l'ôte de son berceau.

Ses yeux qui sont attachés fixement à la regarder; son ris médiocrement marqué aux extrémités de la bouche, mais qui paroît davantage dans ses yeux ouverts, vifs et brillants; cette petite action caressante qu'il fait en haussant la tête et tendant les bras vers la Vierge, montrent une affection judicieuse et une tendresse pleine d'amour envers sa mère, qui donnent plutôt à connoître les grâces dont il veut la favoriser, que celles qu'il voudroit recevoir d'elle comme font d'ordinaire les autres enfants.

Par l'action de la Vierge qui baisse les yeux et qui reçoit son fils avec un profond respect, on voit combien elle révère ce cher enfant; et par cet abaissement et cette soumission qu'elle fait paroître en le touchant avec humilité, elle montre le devoir de la créature envers son Créateur.

Comme son amour pour ce divin enfant n'est point une passion, semblable à celle qu'on a d'ordinaire pour les choses que l'on aime pour soi-même ou à l'égal de soi-même, et qu'elle ne vient pas simplement des sentiments naturels que les mères ont pour leurs enfants : mais que cette passion est un amour tout divin, causé par la connoissance qu'elle a de la grandeur incompréhensible de celui qu'elle tient! On voit qu'elle regarde avec une estime toute particulière ce saint enfant qu'elle aime par-dessus toutes choses, et que cet amour est représenté par des marques d'une véritable dévotion qui sont exprimées par la disposition de son corps, qui a un genou en terre, par cette manière respectueuse avec laquelle elle reçoit son fils, non pas en l'embrassant ni en le caressant avec liberté, comme font les autres mères, mais en lui tendant

agréablement les bras; par ces yeux abaissés et à demi ouverts qui marquent sa révérence, par cette couleur vermeille qui est répandue sur tout son visage, qui témoigne l'ardeur de son amour et la joie intérieure de son âme; et enfin par tous les autres traits et les autres parties de son corps qui demeurent sans action, et qui ne font voir qu'une contenance sage, modeste et pleine de pudeur.

L'on voit aussi sur le visage de sainte Élisabeth une grande humilité et un profond respect. Elle tient saint Jean, et il semble qu'elle lui enseigne la vénération qu'il doit avoir pour le petit Jésus. Ce divin précurseur joint les mains, et, quoique enfant, l'on découvre déjà en lui quelque chose de sérieux et d'austère; car le peintre a fait qu'il n'y a point de mouvement dans sa bouche ni dans ses yeux qui marquent d'autre action que celle que l'âme fait faire à tous les sens corporels, lorsqu'ils sont fortement attachés à contempler Dieu et à l'adorer.

Saint Joseph est appuyé d'une manière grave; et bien qu'il regarde la Vierge et son fils, on voit pourtant qu'il a des pensées qui l'occupent intérieurement, comme s'il méditoit sur les grandes choses que doit accomplir ce divin enfant dont il est le fidèle dépositaire.

L'Académie montra encore de quelle sorte Raphaël a divinement peint sur le visage des anges une joie et une beauté qui semblent surnaturelles; et que cette joie paroît particulièment dans leurs yeux, où il y a un certain vif et un brillant, qui est la marque du plaisir de l'âme. Car lorsqu'elle sent quelque chose qui lui plaît, elle fait que le cœur se dilate, que les esprits les plus chauds et les plus purs montant au cerveau et se répandant sur le visage, particulièrement dans les yeux, réchauffent le sang, étendent les muscles, ce qui rend le front serein et donne un plus beau lustre et un plus grand éclat à toutes les autres parties.

Enfin la compagnie demeura d'accord que ce tableau est un chef-d'œuvre de ce grand peintre, et un ouvrage incomparable qu'il fit pour le roi François Ier. Il le jugea si digne de ce monarque et de lui, qu'il mit son nom dans le bord de la robe de la Vierge, où l'on voit en lettres capitales : RAPHAEL URBINAS PINGEBAT M. D. XVIII, c'est-à-dire deux ans

avant sa mort, et lorsqu'il étoit dans sa plus grande force.

On nomma ensuite M. Nocret pour parler dans la première conférence, lequel choisit pour son sujet un tableau de Paul Véronèse qui est dans le cabinet du Roi.

COMMENTAIRE

Cette conférence fut tenue dans le cabinet des Tableaux du Roi le samedi 3 septembre 1667. Félibien en a rédigé le texte et l'a publié. On sait que le tableau décrit par Mignard est au Louvre[1]. Il provient de la collection de François Ier.

1. N° 377 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1873.

JEAN NOCRET

PEINTRE

(1612-1672)

SUR

LES PÈLERINS D'EMMAÜS

PAR PAUL VÉRONÈSE

SOMMAIRE : Ressources de l'art du peintre. — Caractéristique des maîtres. — La composition, le dessin, la couleur distinguent Véronèse. — Des costumes. — La figure du Christ. — Les disciples. — Jeunes garçons. — Les serviteurs. — Groupe des personnages placés derrière le Christ. — Figures des plans reculés. — Richesse de coloris. — Habileté de composition. — Un académicien appuie le jugement de Nocret sur la distribution savante de la lumière. — La couleur de Véronèse n'a pas l'harmonie de celle de Titien. — Critique du visage du Christ. — Objection réfutée. — Les nombreux témoins du repas d'Emmaüs sont invraisemblables. — Les jours de reflet. — Effets qu'on en peut attendre. — Charles le Brun.

Lorsque l'Académie se fut assemblée dans le cabinet des tableaux du roi, et que chacun eut considéré le sujet sur lequel on devoit faire des observations, M. Nocret, qui étoit préposé pour cet effet, fit entendre à la compagnie qu'après les excellentes remarques qu'on a faites dans les dernières conférences sur les tableaux de Raphaël et de Titien, et sur les statues antiques, il semble qu'il n'y auroit pas lieu de rien dire davantage sur ce qui regarde la peinture, si c'étoit un art qui eût des bornes aussi étroites que la plupart des autres arts ; mais que celui-là s'étend si loin et est composé d'un si grand nombre de belles parties, qu'il ne devoit pas craindre de manquer de matière pour entretenir l'assemblée ; qu'il appréhendoit plutôt de ne le pas faire avec toute la pureté de langage que désire le sujet dont il est obligé de parler, et avec toute la suffisance qu'il seroit nécessaire dans une assemblée

où il voudroit bien pouvoir satisfaire la curiosité des personnes savantes, et instruire en même temps ceux qui en ont besoin.

Qu'il a choisi un tableau de Paul Véronèse afin de faire voir que l'étude de la peinture est si vaste, qu'il n'y a point eu de peintre célèbre qui n'ait possédé quelque partie plus parfaitement que les autres, et à qui la nature n'ait donné en partage un talent particulier.

Que Paul Véronèse peut être considéré comme l'un de ces illustres peintres, étant certain que tout ce qu'il a fait tire sa première origine de son beau naturel, et qu'on peut dire que la peinture l'est allée chercher jusque dans le berceau ; puisque dès ses premières années il témoigna son inclination pour elle, et qu'il la suivit toujours nonobstant le désir que ses parents avoient de l'engager dans une autre profession. De sorte que ce qu'il y a particulièrement de remarquable dans les ouvrages de ce grand homme, est cette facilité de peindre si naturelle et si agréable qu'on y voit toutes choses semblant s'y être faites d'elles-mêmes et sans peines.

Qu'il ne s'arrêteroit pas à parler ni de sa naissance, ni du temps auquel il a travaillé, ni des ouvrages qu'il a faits, puisque cela n'est point de son sujet. Que même il ne diroit rien de beaucoup de parties où il n'a fait qu'égaler la plupart des autres peintres, mais qu'il s'arrêteroit seulement à celles où il a excellé, et en quoi l'on voit qu'il y en a peu qui soient arrivés à un si haut degré que lui.

Que ce tableau qui représente Notre Seigneur dans le bourg d'Emmaüs, et assis à table au milieu des deux disciples, auxquels il se manifesta après sa résurrection, peut être considéré dans son ordonnance, dans son dessin et dans ses couleurs. Que pour ce qui est de la manière dont ce sujet devoit être traité pour garder la vraisemblance, on voit que c'est à quoi le peintre ne s'est point attaché, ayant peut-être été obligé par celui qui le faisoit travailler de représenter ce grand nombre de figures qui composent une famille entière, dont apparemment l'on a voulu qu'il fît les portraits, au nombre desquels il a mis aussi le sien.

Mais s'il n'a pas observé toute la vraisemblance nécessaire à ce sujet, il faut considérer comme une partie admirable de ce tableau la grandeur de l'ordonnance, et regarder de

quelle sorte toutes les figures sont disposées d'une manière si noble qu'il n'y a rien qui d'abord ne surprenne la vue et ne charme l'esprit. Ce qu'il y a d'architecture est fort bien entendu; mais comme il affectoit de négliger plusieurs parties qui ne sont pas les plus importantes, afin de faire paroître davantage les principales, M. Nocret ne s'arrêta aussi qu'à montrer ce qui est le plus considérable. Il fit remarquer la beauté du dessin et la variété qu'il y a dans les airs de tête, où la grâce, la force et la douceur se rencontrent conformes à l'âge, au sexe et aux conditions des personnes qu'il a représentées.

Comme Paul Véronèse avoit une manière de vêtir ses figures, qui d'ordinaire n'étoit pas fort convenable aux sujets qu'il traitoit, et que c'est en quoi on ne doit pas l'imiter, il dit qu'il n'en parleroit point; mais que les expressions, les lumières et les couleurs étant admirables dans ce tableau, c'est à quoi il s'arrêteroit davantage.

Il commença par la figure du Christ, où il fit voir comment le peintre y a répandu la lumière sur le visage, et l'a disposée d'une manière si noble et d'une beauté si singulière, qu'il n'y a point de traits qui ne marquent parfaitement l'image d'un corps glorieux.

Le disciple qui est au côté gauche de ce divin Sauveur paroît tout étonné, ce qui fait voir que Paul Véronèse a voulu représenter le moment auquel Jésus-Christ, en faisant la bénédiction sur le pain, se fit connoître; car ce disciple est si ému qu'il se retire en arrière comme surpris d'une action si merveilleuse.

Sa surprise ne paroît pas seulement par la disposition de son corps; on la voit peinte sur son visage par tous les signes qui arrivent lorsqu'il survient quelque action que l'on n'a point prévue, comme d'avoir les yeux fixement attachés sur le Christ, les sourcils élevés et la bouche entr'ouverte.

Pour conserver davantage la force de la lumière dans la figure de Notre Seigneur, cet excellent peintre s'est contenté de donner à celle de ce disciple quelques éclats de jour qui frappent sur son épaule et sur sa manche, et de faire paroître sur son genou une lumière glissante.

Pour l'autre disciple, comme il est vis-à-vis du Christ, un

peu plus sur le devant du tableau, il est peint avec beaucoup de force ; et parce qu'il est proche de la table dont la nappe cause une grande blancheur, le peintre l'a tenu d'une carnation plus vive et plus chargée, afin de le détacher de cette blancheur, ne l'ayant pas aussi éclairé d'une forte lumière, pour faire que celle qui est la principale dans le tableau domine toujours dans la figure du Christ : il a seulement fait paroître un éclat de jour sur un peu de linge qui lui sert de manche.

Auprès de ce disciple il y a un jeune garçon d'une fort grande beauté. Il a le visage tout éclairé pour faire voir par la qualité et la quantité de lumière qu'il reçoit, la distance qu'il y a entre le Christ et le disciple. Ce jeune garçon a la main sur la tête d'un autre enfant encore plus jeune, et cette tête n'est éclairée que sur le front par un rayon de jour qui le frappe, pour montrer encore l'endroit où il est placé, et où la lumière passe.

Il y a deux hommes qui servent à table, dont l'un ressemble fort bien à un cuisinier. Il est vêtu d'une façon convenable à son emploi, mais ce qu'on doit remarquer est la manière dont il est disposé pour faire paroître plus avantageusement la figure du disciple qui est sur le devant, dont le peintre a eu dessein de faire une des principales de son tableau.

Auprès de ce cuisinier, l'on en voit un autre qui porte un plat, et qui regarde en quel endroit de la table il le posera. Sa posture et ses regards montrent assez bien qu'il est appliqué à ce qu'il fait. Il y a derrière lui une femme déjà âgée dont le visage est peint d'une demi-teinte.

De l'autre côté du tableau et derrière la figure du Christ est un jeune garçon vêtu d'un habit jaune, mais dont la couleur est éteinte pour servir de champ au manteau du Christ, et qui du côté du jour reçoit l'ombre du disciple opposé. Cette partie du tableau est composée des principaux de la famille, que Paul Véronèse a eu dessein de représenter. C'est là qu'on peut admirer sa grande facilité à bien disposer ses figures, et cette belle manière de les mettre dans des actions aisées et agréables. Il y a sur le devant une femme qui tient un petit enfant entre ses bras, et qui a auprès d'elle un autre petit garçon qui semble se cacher sous sa robe. Paul Véronèse a

pris soin de faire voir dans ces figures une carnation plus belle et plus fraîche que dans toutes les autres, et de ne faire paroître qu'une masse de couleurs vives et agréables qu'il a éclairées d'une lumière forte et étendue, parce que ce groupe étant en quelque sorte séparé de son principal sujet, il ne lui ôte rien de sa force, mais fait comme une autre partie où la vue se repose, et voit avec plaisir cette belle union de couleurs que M. Nocret fit remarquer dans les draperies qui s'accordent parfaitement bien avec toutes les chairs, et qui s'unissent tendrement les unes avec les autres, ne tombant pas tout d'un coup d'une extrême couleur à une autre, mais se servant toujours des couleurs voisines pour rompre les couleurs les plus fortes.

Il fit aussi observer la figure d'un jeune enfant qui est devant cette femme, et qui tient un petit chien en ses mains. Il est vêtu d'une étoffe fort brune pour faire contraste avec les autres couleurs qui sont derrière, et pour faire paroître davantage la tête de ce jeune enfant où M. Nocret fit voir une si belle manière de peindre, et des teintes si douces et si naturelles, qu'il est difficile de rien faire de plus parfait.

Il montra aussi comment, pour relever encore ce groupe de figures et opposer quelque chose à la beauté de cette femme et à la fraîcheur de ces enfants, le peintre a mis sur le derrière un homme vêtu de noir, et à côté de lui un More qui sert à faire enfoncer tout le tableau. Ces deux figures plus fortes en couleur et moins illuminées font un contraste admirable avec le grand éclat de ces brillantes carnations et de ces vives lumières qui sont répandues sur les figures dont je viens de parler, et empêchent que la vivacité de ces carnations et de ces lumières ne se confondent avec certains éclats de jour, qui brillent sur des vases d'or et d'argent rangés sur un buffet que l'on aperçoit entre deux colonnes.

Derrière cette femme il y a un homme qui vraisemblablement représente Paul Véronèse, dont la tête est peinte avec grande force et avec assez de lumière. Mais, à côté de cette femme et un peu plus loin, il y a deux filles, dont la plus jeune n'est éclairée que d'une lumière de reflets, qui vient de l'habit rouge du disciple qui est devant elle, ne recevant aucun jour direct que sur le bas de sa robe, pour marquer seulement le vrai lieu où elle est placée.

Derrière cette jeune fille il y en a une autre un peu plus grande qui hausse la tête d'une façon très agréable. Elle est dans une demi-teinte, et sert à faire que les figures dont elle est environnée se détachent si bien les unes des autres que l'œil n'est point embarrassé, et ne trouve rien qui ne le contente et ne le charme.

Sur le devant de ce tableau il y a deux petites filles qui se jouent avec un gros chien d'une façon qui convient bien à de jeunes enfants; elles sont vêtues d'une étoffe blanche à fleurs d'or, ce qui sert, avec la lumière que le peintre y a répandue, à les rendre plus agréables et à les faire paroître encore plus proches de la vue.

M. Nocret ayant fait remarquer comment, dans cette belle composition, les figures sont parfaitement disposées, et les ombres et les jours donnés avec une force et une diminution convenable à cette belle ordonnance, dit que l'on devoit particulièrement considérer cette grande facilité, et cette maîtrise qui paroît dans cet ouvrage, où l'on voit que, dans la disposition et placement des figures, il n'y a rien de contraint ni d'embarrassé, mais que tout y est libre, soit dans les attitudes, soit dans la situation.

Que les teintes des carnations y sont si naturelles et si charmantes, que tout y semble vivant, non seulement par l'expression des mouvements qui sont les principales marques de la vie, mais aussi par la couleur de la chair qui paroît si vraie, que l'on croit voir la peau couvrir le sang, les muscles et les os comme dans les corps naturels.

Il fit remarquer que Paul Véronèse ayant représenté ses figures sous une loge ou galerie ouverte de toutes parts, celles qui sont du côté gauche par où entre le plus grand jour reçoivent plus de clarté que les autres, ce qui se remarque bien dans le portrait de Paul Véronèse et dans cette femme qui tient un enfant; car de l'autre côté, où sont les hommes qui servent sur table, on voit que la lumière est beaucoup moins forte.

Quelqu'un de la compagnie dit aussi qu'on devoit considérer dans ce tableau qu'à l'égard de la lumière, ce peintre ne prenoit pas tant garde à l'effet particulier qu'elle fait d'ordinaire sur les corps; ni aux ombres que les figures peuvent

porter les unes sur les autres, comme il étoit exact à répandre de grandes masses de jour et d'obscurité dans les endroits où elles pouvoient causer un plus bel effet. Qu'aussi jamais il ne s'arrêtoit à examiner ce que chaque partie étoit capable de recevoir d'ombre ou de lumière; mais il considéroit tout son tableau à la fois, et, selon la disposition des grandes parties, il y répandoit de plus grands jours. Que c'est par là qu'il a trouvé le secret de charmer les yeux, et cette partie a été si fort recherchée par tous les peintres de Lombardie que, pour la posséder plus parfaitement, ils ont négligé les autres, au lieu que ceux de l'école de Rome ont fait scrupule de prendre ces licences, demeurant le plus qu'ils ont pu dans l'imitation du beau naturel.

Que cependant l'on peut tirer beaucoup d'instruction des uns et des autres, en cherchant une disposition avantageuse et des jours qui puissent produire ces beaux effets, et même, en quelque rencontre, aider à la nature et la parer, s'il faut ainsi dire, de lumières choisies, lors principalement qu'on ne fait rien qui lui soit entièrement opposé, ou qui la rende méconnoissable.

Quant aux couleurs de ce tableau, l'on voit bien qu'elles sont belles, fraîches et employées avec une grande facilité et une pratique aisée, mais il n'y a pas pourtant dans leur arrangement cette douce harmonie et cette belle union qui se trouve dans celles de Titien.

Quelqu'un voulut trouver à redire dans le visage du Christ, et montrer qu'il paroissoit enflé et les joues trop rondes; mais l'on fit voir que la disposition où il est et la lumière dont il est éclairé étoient cause qu'il y paroissoit une si grande uniformité de teintes; ce qui étoit même nécessaire pour faire connoître la propre lumière de ce corps glorieux, laquelle ne permet pas que toutes les parties du visage soient si distinctes et si fortement marquées, ce que chacun reconnut véritable, ne trouvant rien dans cette image qui ne soit tout à fait admirable et divin.

Il y en eut même qui excusèrent l'ordonnance de ce tableau et dirent que cette famille si nombreuse pouvoit avoir rapport à une semblable qui se seroit rencontrée dans le lieu où ces disciples furent prendre leur repas, laquelle voyant

peut-être quelque chose d'extraordinaire dans le Christ lorsqu'il entra avec ces deux disciples, demeura là pour le considérer. Mais l'Académie ne s'arrêta pas à cette charitable excuse et ne voulut rien dire davantage sur la bienséance nécessaire pour l'accomplissement de cèt ouvrage, se contentant d'en recommander les parties dignes d'être imitées, comme sont celles dont M. Nocret a fait des remarques.

Et parce qu'on avoit parlé des jours de reflets dans une des conférences précédentes, et qu'on avoit dit qu'ils n'étoient pas avantageux, ni même naturels dans les lieux enfermés, et que cependant il y avoit dans ce tableau une jeune fille qui n'étoit éclairée que d'une lumière réfléchie qui faisoit un très bel effet, l'Académie fit voir que toutes ces figures n'étoient pas dans un lieu qui fût comme une chambre qui ne reçoit son jour que d'une seule ouverture, mais qu'il est percé de toutes parts, et tire, particulièrement du côté gauche, une lumière très forte et très étendue.

Mais de plus elle montra que cette figure n'est pas éclairée d'une lumière première, mais seulement d'une seconde de reflets, et qu'ainsi elle a une partie éclairée du côté de la lumière réfléchissante et que l'autre est ombrée, ce qui ne cause pas le même inconvénient comme dans celles qui sont éclairées d'un côté par la principale lumière et de l'autre par un jour de réflexion.

Que c'est de la sorte qu'on en peut user très avantageusement et faire naître de beaux effets dans un tableau, par le moyen de ces diverses lumières données à propos.

Cette conférence étant finie, l'Académie pria M. le Brun de vouloir choisir un tableau pour le premier samedi du mois prochain.

COMMENTAIRE

Cette conférence, rédigée et publiée par Félibien, fut tenue dans le cabinet des Tableaux du Roi, le samedi 1er octobre 1667. Le tableau de Véronèse analysé par Nocret est au Louvre [1]. Il provient de la collection de Louis XIV.

1. N° 107 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1873.

CHARLES LE BRUN

PEINTRE

(1619-1690)

SUR

LES ISRAÉLITES RECUEILLANT LA MANNE DANS LE DÉSERT

PAR NICOLAS POUSSIN

SOMMAIRE : Les ouvrages de Raphaël et les conseils de Poussin ont formé le Brun. — Hommage à la mémoire de Poussin. — Retour sur les conférences précédentes. — Poussin a possédé les qualités éminentes qui ont illustré Raphaël, Titien, Véronèse. — Division du discours de le Brun. — Description du tableau. — Composition. — Mouvement. — Contrastes. — Analyse des figures. — Dessin. — Proportions prises d'après les antiques. — Rapprochement entre les figures du tableau de Poussin et le *Laocoon,* la *Niobé,* le *Sénèque,* le *Lantin,* la *Diane d'Éphèse,* l'*Apollon,* la *Vénus de Médicis.* — Des passions. — Physionomies; attitudes. — Moïse. — Diversité des vêtements. — Perspective. — Distribution de la lumière. — Trois effets de jour simultanés. — Le jaune et le bleu dominent dans les draperies. — Objection. — La manne, selon le texte de l'*Exode,* est tombée pendant la nuit. — Réponse de le Brun. — Il est permis au peintre de presser les temps. — Le poème dramatique et l'œuvre peinte. — Sébastien Bourdon.

M. le Brun dit à la Compagnie que si les ouvrages des plus grands peintres qui ont été dans les deux derniers siècles ont fourni jusqu'à présent de matière pour les conférences que l'on a tenues, il est bien juste que ceux d'un peintre de ce temps servent aussi à l'entretien de l'Académie.

Que la première fois qu'il a parlé dans l'assemblée il a pris pour sujet de son discours un tableau de Raphaël, dont le mérite l'a rendu l'admiration de son siècle et l'honneur de sa nation.

Qu'aujourd'hui il parlera d'un tableau de M. Poussin, qui a été la gloire de nos jours et l'ornement de son pays.

Que le divin Raphaël a été celui sur les ouvrages duquel il a tâché de faire ses études, et que l'illustre M. Poussin l'assista de ses conseils et le conduisit dans cette haute entreprise. De sorte qu'il se sent obligé de reconnoître ces deux grands hommes pour ses maîtres, et d'en rendre un témoignage public.

Que quand l'on a examiné les peintures de Raphaël et des peintres de son siècle, chacun a donné beaucoup à ses conjectures et déféré à ses propres sentiments, parce que les couleurs dont ils se sont servi, n'ayant pas conservé leur premier éclat ni leurs véritables teintes, l'on ne voit pas bien tout ce que ces grands hommes ont représenté, et l'on ne peut plus juger de tout ce qu'ils ont mis de beau dans leurs ouvrages.

Mais comme il a eu l'avantage de converser souvent avec ce grand homme dont il entreprend de parler, et que ses tableaux ont encore le même lustre et la même vivacité de couleurs qu'ils avoient lorsqu'il y donnoit les derniers traits, il en pourra dire son sentiment avec plus de connoissance et de certitude que des autres.

Que si l'on a remarqué des talents particuliers dans chaque peintre italien, il remarque tous ces talents réunis ensemble dans notre seul peintre françois. Et, s'il y en a quelqu'un qu'il n'ait pas possédé dans la dernière perfection, au moins il les a tous possédés dans leur plus grande et principale partie.

Que Raphaël a donné matière de discourir sur la grandeur des contours et sur la manière correcte de les dessiner; sur l'expression naturelle des passions, et sur la façon noble de vêtir ses figures.

Que dans Titien on a remarqué la belle entente des couleurs, et le vrai moyen d'en trouver l'union et l'harmonie.

Que Paul Véronèse a fourni de quoi s'entretenir sur la facilité et la maîtrise du pinceau, et sur la grandeur de ses ordonnances et de ses compositions.

Mais qu'il fera remarquer dans l'ouvrage du fameux M. Poussin toutes ces parties rassemblées, et encore d'autres que l'on n'a point observées dans les peintres dont l'on a parlé.

Que pour cela il partagera son discours en quatre parties.

Dans la première, il parlera de la disposition en général, et de chaque figure en particulier.

Dans la seconde, du dessin et des proportions des figures.

Dans la troisième, de l'expression des passions.

Et dans la quatrième, de la perspective des plans et de l'air, et de l'harmonie des couleurs.

Que la disposition en général contient trois choses qui sont aussi générales en elles-mêmes; savoir la composition du lieu, la disposition des figures et la couleur de l'air.

Que la disposition des figures qui comprend le sujet doit être composée de parties, de groupes et de contrastes. Les parties partagent la vue, les groupes l'arrêtent et lient le sujet. Et pour le contraste, c'est lui qui donne le mouvement au sujet.

Mais avant que de passer outre et de dire ce qui fut observé par M. le Brun dans le tableau de M. Poussin, il est nécessaire de faire une image de cet excellent ouvrage, et d'en exposer comme une copie qui, bien que très imparfaite, ne laissera pas de servir à l'intelligence des choses que je rapporterai par après.

Ce tableau représente les *Enfants d'Israël dans le désert, lorsque Dieu leur envoya la manne.*

Il a six pieds de long sur quatre pieds de haut. Son paysage, qui est composé de montagnes, de bois et de rochers, représente parfaitement un lieu désert.

Sur le devant on voit d'un côté une femme assise qui donne la mamelle à une vieille femme, et qui semble flatter un jeune enfant qui est auprès d'elle. Tout proche il y a un homme debout couvert d'une draperie rouge, et un peu plus derrière, un autre homme malade qui est assis à terre, et qui se lève à demi et appuyé sur un bâton.

Cette femme qui donne à téter est vêtue d'une robe bleue et d'un manteau de pourpre rehaussé de jaune; et celle qui tète est habillée de jaune.

Il y a un autre vieillard auprès de ces femmes qui a le dos nu, et le reste du corps couvert d'une chemise et d'un manteau mêlé de rouge et de jaune. On voit un jeune homme qui le tient par le bras et qui aide à le lever.

Sur la même ligne et de l'autre côté à la gauche du ta-

bleau, paroît une femme qui tourne le dos, et qui tient entre ses bras un petit enfant. Elle a un genou à terre, sa robe est jaune et son manteau bleu. Elle fait signe de la main à un jeune homme qui tient une corbeille pleine de manne d'en porter à ce vieillard dont je viens de parler.

Près de cette femme il y a deux garçons, dont le plus grand repousse le plus jeune, afin d'amasser lui seul la manne qu'il voit répandue à terre; et un peu devant elle, on voit quatre figures. Les deux plus proches représentent un homme et une femme qui recueillent de la manne; et des deux autres l'une est un homme qui en porte à sa bouche, et l'autre une fille vêtue d'une robe de couleur mêlée de bleu et de jaune qui regarde en haut, et qui tient le devant de sa robe pour recevoir la manne qui tombe du ciel.

Proche le jeune garçon qui porte une corbeille, il y a un homme à genoux qui joint les mains et lève les yeux au ciel.

Les deux parties de ce tableau, qui sont à droite et à gauche, forment deux groupes de figures qui laissent le milieu ouvert et libre à la vue pour découvrir plus avant Moïse et Aaron. La robe du premier est d'une étoffe bleue, et son manteau est rouge. Pour le dernier, il est tout vêtu de blanc. Ils sont accompagnés des anciens du peuple qui sont disposés en plusieurs attitudes différentes.

Sur les montagnes et sur les collines qui sont dans le lointain, on voit des tentes, des feux allumés et une infinité de gens épars de côté et d'autre, ce qui représente bien un campement.

Le ciel est couvert de nuées fort épaisses en quelques endroits, et la lumière qui se répand sur les figures paroît une lumière du matin qui n'est pas fort claire, parce que l'air est rempli de vapeurs, et même d'un côté il est plus obscur par la chute de la manne.

M. le Brun dit qu'on devoit considérer dans ce tableau la composition du lieu, et regarder comment elle forme parfaitement bien l'image d'un désert affreux, et d'une terre inculte.

Que le peintre ayant à représenter le peuple juif dans un pays dépourvu de toutes choses et dans une extrême nécessité,

il faut que son ouvrage porte des marques qui expriment sa pensée et qui conviennent à son sujet.

C'est pour cela qu'on voit ces figures dans une langueur qui fait connoître la lassitude et la faim dont elles sont abattues.

Que l'air même est éclairé d'une lumière si pâle et si foible qu'elle imprime de la tristesse. Et quoique ce paysage soit disposé d'une manière très savante et rempli de figures admirables, la vue néanmoins n'y trouve pas ce plaisir qu'elle cherche, et que l'on trouve d'ordinaire dans les autres tableaux qui ne sont faits que pour représenter une belle campagne.

Ce ne sont que de grands rochers qui servent de fond aux figures. Les arbres qu'on y voit ont un feuillage sec et qui n'a nulle fraîcheur, la terre ne porte ni plantes ni herbes, et l'on n'aperçoit ni chemins ni chantiers qui fassent juger que ce pays-là soit fréquenté.

Il dit que ce qu'il appelle parties sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce tableau, lesquelles partagent la vue, lui donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures, et de considérer les divers plans et les différentes situations de tous les corps, et les corps même différents les uns des autres.

Que les groupes sont formés de l'assemblage de plusieurs figures jointes les unes aux autres qui ne séparent point le sujet principal, mais au contraire qui servent à le lier et à arrêter la vue, en sorte qu'elle n'est pas toujours errante dans une grande étendue de pays. Que pour cela lorsqu'un groupe est composé de plus de deux figures, il faut considérer la plus apparente comme la principale partie du groupe ; et quant aux autres qui l'accompagnent, on peut dire que les unes en sont comme le lien et les autres comme les supports.

Que c'est là qu'on trouve ce contraste judicieux qui sert à donner du mouvement, et qui provient des différentes dispositions des figures dont la situation, l'aspect et les mouvements étant conformes à l'histoire engendrent cette unité d'action et cette belle harmonie qu'on voit dans ce tableau.

Qu'il faut regarder la figure de la femme qui donne la mamelle à sa mère, comme la principale de ce groupe, et la mère et le jeune enfant comme la chaîne et le lien. Le vieil-

lard qui regarde cette action, et ce jeune homme qui le prend par les bras servent de part et d'autre à soutenir ce groupe, lui donnent une grande étendue dans le tableau, et font fuir les autres figures qui sont derrière.

Car s'il n'y avoit que la femme qui donne la mamelle, sa mère et son enfant qui composassent ce groupe, et que, n'ayant pas pour supports ces autres figures, elles fussent seules opposées à celles de Moïse, et aux autres qui sont encore plus loin, il est évident que ce groupe demeureroit trop sec et trop maigre, et que tout l'ouvrage paroîtroit composé de trop de petites parties.

Il en est de même de la femme qui tourne le dos : on voit qu'elle est soutenue d'un côté par le jeune homme qui tient une corbeille, par celui qui est à genoux; et de l'autre côté par ces deux figures qui ramassent la manne, par cet homme qui en goûte, et par cette jeune fille qui tend sa robe.

Quant à la lumière, il fit observer de quelle sorte elle se répand confusément sur tous les objets. Et pour montrer que cette action se passe de grand matin, on voit encore quelque reste de vapeurs dans le bas des montagnes et sur la surface de la terre qui la rend un peu obscure, et qui fait que les objets éloignés ne sont pas si apparents. Cela sert à faire paroître davantage les figures qui sont sur le devant, sur lesquelles on voit frapper certains éclats de la lumière qui sort par des ouvertures de nuées que le peintre a faites exprès pour autoriser les jours particuliers qu'il distribue en divers endroits de son ouvrage.

L'on reconnoît même qu'il a affecté de tenir l'air plus sombre du côté où tombe la manne; et de ce côté-là où l'air est plus obscur, les figures y sont plus éclairées que de l'autre côté où l'air est plus serein; ce qu'il a fait pour les varier toutes, aussi bien dans les effets de la lumière que dans leurs actions, et pour donner une plus agréable diversité de jours et d'ombres à son tableau.

Après avoir fait ces remarques sur la disposition de tout l'ouvrage, il examina ce qui regarde le dessin, et fit voir combien M. Poussin a été savant et exact dans cette partie. Il montra comme les contours de la figure de ce vieillard qui est debout sont grands et bien dessinés : que toutes les extrémités

des parties sont correctes et prononcées avec une précision qui ne laisse rien à désirer davantage.

Mais ce qu'il fit observer de plus excellent dans cette rare peinture, et qui est digne d'être bien considéré, c'est la proportion de toutes les figures, laquelle M. Poussin a tirée des plus belles antiques, et qu'il a parfaitement accommodée à son sujet.

Il montra que la figure de ce vieillard qui est debout a la même proportion que celle du Laocoon, laquelle consiste dans une taille bien faite, et une composition de membres convenables à un homme qui n'est ni extrêmement puissant ni trop délicat.

Que c'est sur cette même proportion qu'il a formé le corps de cet homme malade. Car, bien qu'il soit maigre et décharné, on ne laisse pas néanmoins de reconnoître dans tous ses membres un juste rapport capable de former un beau corps.

Quant à la femme qui donne la mamelle à sa mère, il fit voir qu'elle tient de la figure de Niobé, que toutes les parties en sont dessinées agréablement et très correctes, et qu'il y a comme dans la statue de cette reine une beauté mâle et délicate tout ensemble qui marque une bonne naissance, et qui convient à une femme de moyen âge.

La mère est sur la même proportion, mais comme elle est plus âgée, on y voit plus de maigreur et de sécheresse. Car la chaleur naturelle venant à s'éteindre dans les vieilles gens, il arrive que les nerfs et les muscles ne sont plus soutenus avec tant de vigueur qu'auparavant, et qu'ainsi ils paroissent plus relâchés, et même causent certaines apparences au travers de la peau, que le peintre ne doit pas omettre pour bien imiter le naturel.

Le vieillard qui est couché derrière ces femmes tire sa ressemblance de la statue du Sénèque qui est à Rome dans la vigne de Borghèse. Car M. Poussin ayant l'esprit rempli d'une infinité de belles idées que ses longues études lui avoient acquises, a choisi l'image de ce philosophe comme la plus convenable pour bien représenter un vieillard vénérable qui paroît homme d'esprit. On y voit une belle proportion dans les membres, une apparence de nerfs et une sécheresse dans la chair qui ne vient que d'une grande vieillesse et des fatigues qu'il a souffertes.

Quant au jeune homme qui lui parle, il remarqua qu'il tient beaucoup de la proportion du Lantin qui est au Belvédère, et fit voir dans les contours des membres une chair solide qui témoigne la force et la vigueur de la jeunesse.

Ces jeunes garçons qui se battent sont de deux proportions différentes. Le plus jeune semble pris sur le modèle de l'aîné des enfants de Laocoon; et pour bien figurer un âge encore tendre et peu avancé, le peintre a fait que toutes les parties en sont délicates et peu formées. Mais l'autre qui paroît plus âgé et plus vigoureux tient de cette forte composition de membres qu'on voit dans un des Lutteurs qui sont au palais de Médicis.

La jeune femme qui montre le dos a quelque ressemblance de la Diane d'Éphèse qui est au Louvre; car, bien que cette jeune femme soit plus couverte d'habits, on ne laisse pas de connoître au travers de ses draperies la beauté et l'élégance de tous ses membres, dont les contours délicats et gracieux forment cette taille si agréable et si aisée que les Italiens nomment *Suelta*.

L'on voit que le peintre a eu dessein de faire dans ce dernier groupe une opposition de proportions avec le premier dont j'ai parlé, afin qu'il y eût un contraste entre eux, et qu'ils parussent différents par les âges et par la délicatesse qui se rencontre dans toutes ces figures aussi bien que par leurs actions. Car dans ce jeune homme qui porte une corbeille, on y voit une beauté délicate qui ne peut avoir pour modèle que cette admirable figure de l'Apollon antique, les contours de ses membres ayant quelque chose encore de bien plus gracieux que ceux du garçon qui parle à ce vieillard, qu'on voit bien n'être pas d'une naissance si relevée.

Cette jeune fille qui tend sa robe a la taille et la proportion de la Vénus de Médicis; et cet homme qui est à genoux semble avoir été imité sur l'Hercule Commode.

Après que M. le Brun eut fait remarquer ces merveilleuses proportions, et comment le peintre les a si bien suivies sans qu'il y paroisse rien de copié, ni qui soit tout à fait semblable aux originaux; il passa à la troisième partie de son discours et parla des expressions.

Il montra d'abord que M. Poussin a rendu toutes ses

figures si propres à son sujet, qu'il n'y en a pas une dont l'action n'ait rapport à l'état où étoit alors le peuple juif, qui, au milieu du désert, se trouvoit dans une extrême nécessité et dans une langueur épouvantable, mais qui dans ce moment se vit soulagé par le secours du ciel. De sorte que les uns semblent souffrir sans connoître encore l'assistance qui leur est envoyée; et les autres qui sont les premiers à en ressentir les effets sont dans des actions différentes.

Mais, pour entrer dans le particulier de ces figures et apprendre de leurs actions mêmes, non seulement ce qu'elles sont, mais ce qu'elles pensent, il fit un détail très exact de tous leurs mouvements.

Il dit que ce n'est pas sans dessein que M. Poussin a représenté un homme déjà âgé pour regarder cette femme qui donne à téter à sa mère, parce qu'une action de charité si extraordinaire devoit être considérée par une personne grave, afin de la relever davantage, d'en connoître le mérite et donner sujet, en s'appliquant à la voir, de la faire aussi remarquer plus particulièrement par ceux qui verront le tableau. Il n'a pas voulu que ce fût un homme grossier et rustique, parce que ces sortes de gens ne font pas réflexion sur les choses qui méritent d'être considérées.

Comme ce grand peintre ne disposoit pas ses figures pour remplir seulement l'espace de son tableau, mais qu'il faisoit si bien qu'elles sembloient toutes se mouvoir, soit par des actions du corps, soit par des mouvements de l'âme, il montra que cet homme représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration : l'on voit qu'il a les bras retirés et posés contre le corps, parce que, dans les grandes surprises, tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres, lors principalement que l'objet qui nous surprend n'imprime dans notre esprit qu'une image qui nous fait admirer ce qui se passe, et que l'action ne nous cause aucune crainte ni aucune frayeur qui puisse troubler nos sens, et leur donner sujet de chercher du secours et de se défendre contre ce qui les menace. Aussi l'on voit que, ne concevant que de l'admiration pour une chose si digne d'être remarquée, il ouvre les yeux autant qu'il le peut, et comme si, en regardant plus fortement, il comprenoit davantage la grandeur de cette action, il emploie toutes

les puissances qui servent au sens de la vue pour mieux voir ce qu'il ne peut trop estimer.

Il n'en est pas de même des autres parties de son corps, les esprits qui les abandonnent font qu'elles demeurent sans mouvement : sa bouche est fermée, comme s'il craignoit qu'il lui échappât quelque chose de ce qu'il a conçu, et aussi parce qu'il ne trouve pas de parole pour exprimer la beauté de cette action. Et, comme dans ce moment le passage de la respiration se trouve fermé, cela rend les parties de l'estomac plus élevées qu'à l'ordinaire, ce qui paroît dans quelques muscles qui sont découverts.

Cet homme semble même se retirer un peu en arrière, pour marquer la surprise que cette rencontre imprévue cause dans son esprit, et pour faire voir le respect qu'il a en même temps pour la vertu de cette femme qui donne sa mamelle.

Il montra pourquoi cette même femme ne regarde pas sa mère pendant qu'elle lui rend ce charitable secours, mais qu'elle se penche du côté de son enfant. Il dit que le désir qu'elle avoit de les secourir tous deux lui fait faire une action de double mère. D'un côté elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour, et de l'autre celui qu'elle a mis au monde lui demande une nourriture qui lui appartient et qu'elle lui dérobe en la donnant à une autre. Ainsi le devoir et la piété la pressent également. C'est pourquoi dans le moment qu'elle ôte le lait à son enfant, elle lui donne des larmes, et par ses paroles et par ses caresses elle tâche de l'apaiser. Comme cet enfant a de la crainte pour toutes les deux, et qu'il n'est pas ému de jalousie comme si c'étoit un autre enfant de son âge qu'on lui préférât, on voit qu'il se contente de témoigner sa douleur par des plaintes et qu'il ne s'emporte point avec excès pour avoir ce qu'on lui ôte.

L'action de cette vieille femme qui embrasse sa fille et qui lui met la main sur l'épaule, est bien une action des vieilles gens qui embrassent avec force ce qu'ils tiennent, craignant toujours qu'il ne leur échappe, et qui marque aussi l'amour et la reconnoissance de cette mère envers sa fille.

Le malade qui se lève à demi pour les regarder sert encore à les faire remarquer. Il est si surpris qu'il oublie son mal pour voir ce qui se passe; car, comme la chaleur natu-

relle agit davantage où les esprits se portent le plus, on voit que toute sa force se trouve dans la partie supérieure du corps pour considérer la charité de cette fille.

Dans le vieillard qui est couché derrière ces deux femmes et qui regarde en haut en étendant les bras, et dans le jeune homme qui lui montre le lieu où tombe la manne, le peintre a voulu figurer deux mouvements d'esprit très différents ; car le jeune homme rempli de joie, voyant tomber cette nourriture extraordinaire, la montre à ce vieillard sans penser d'où elle vient. Mais cet homme, plus sage et plus judicieux, au lieu de regarder cette manne, lève les yeux au ciel et adore la Providence divine qui la répand sur la terre.

Comme l'auteur de cette peinture est admirable dans la diversité des mouvements, et qu'il sait de quelle sorte il faut donner de la vie à ses figures, il a fait que toutes leurs diverses actions et leurs expressions différentes ont des causes particulières qui se rapportent à son principal sujet. C'est ce que M. le Brun fit fort bien remarquer dans ces jeunes garçons qui se poussent pour avoir la manne qui est à terre, car on voit par là l'extrême nécessité où ce peuple étoit réduit ; et parce qu'il n'y avoit personne qui ne la ressentît, le peintre a fait que ces jeunes gens ne se battent pas comme s'ils se vouloient du mal, mais seulement que l'un empêche l'autre d'avoir ce qu'ils voient tous deux leur être si nécessaire.

L'on reconnoît un effet de bonté dans cette femme vêtue de jaune, en ce qu'elle invite ce jeune homme qui tient une corbeille pleine de manne d'en porter à ce vieillard qui est derrière elle, croyant qu'il a besoin d'être secouru.

Par cette jeune fille qui regarde en haut et qui tend le devant de sa robe, il a exprimé la délicatesse et l'humeur dédaigneuse de ce sexe qui croit que toutes choses lui doivent arriver à souhait; c'est pour cela qu'elle ne prend pas la peine de se baisser pour recueillir la manne, mais elle la reçoit du ciel comme s'il ne la répandoit que pour elle.

Pour varier toutes les actions de ces figures, il a représenté un homme qui goûte à la manne; on voit à sa mine qu'il ne fait que commencer à y tâter et qu'il cherche quel goût elle a.

Cet homme et cette femme si attachés à en amasser sont

dans une même attitude, parce que l'un et l'autre ont une même intention, et l'on voit par l'empressement qu'ils ont à recueillir cette divine rosée, qu'ils sont de ceux qui par une prévoyance inutile tâchoient d'en faire une trop grande provision.

M. le Brun fit encore remarquer comme une des belles parties de ce tableau ce groupe de figures qui paroît devant Moïse et Aaron, dont les uns à genoux et les autres dans une posture humiliée, ont des vases pleins de manne, et semblent remercier le prophète du bien qu'ils viennent de recevoir. Il montra que Moïse, en levant le bras et les yeux en haut, leur enseigne que c'est du ciel qu'ils reçoivent ce secours; et qu'Aaron, qui fait l'office de grand prêtre, en joignant les mains, leur sert d'exemple pour rendre grâce à Dieu.

Il fit observer que les autres figures qui sont derrière Moïse regardent en haut, et remercient le Seigneur des biens qu'il répand sur elles. Ce sont les plus anciens et les sages des Israélites qui ont une connoissance plus particulière des miracles que Dieu opère par l'entremise de son prophète.

Entre les figures qui sont proches de Moïse et qui l'écoutent, il y a une femme qui, par son action, fait remarquer sa curiosité; car, comme elle entend dire que c'est du ciel que cette nourriture leur est envoyée, elle regarde en haut et, pour mieux voir et se défendre de la trop grande lumière qui l'éblouit, elle met sa main au-devant du jour, comme si de ses yeux elle vouloit pénétrer jusque dans la source d'où sortent ces biens.

Outre toutes ces belles expressions, il fit considérer encore comment M. Poussin a bien vêtu ses figures, et c'est en quoi l'on peut dire qu'il a toujours excellé. Les habits qu'il leur donne sont des habits effectifs, et qui les couvrent entièrement, ne faisant pas comme d'autres peintres qui les jettent au hasard, ou qui ne cachent le corps qu'avec des lambeaux qui n'ont aucune forme de vêtement. Dans les tableaux de ce grand maître, il n'en est pas de même; comme il n'y a point de figure qui n'ait un corps sous ses habits, il n'y a point aussi d'habit qui ne soit propre à ce corps, et qui ne le couvre bien. Mais il y a encore cela de plus qu'il ne fait pas seulement des habits pour cacher la nudité, et n'en prend pas de toutes

sortes de modes et de tous pays; il a trop de soin de la bienséance, et sait de quelle sorte il faut garder cette partie du costume, non moins nécessaire dans les tableaux d'histoire que dans les poèmes. C'est pourquoi l'on voit qu'il ne manque point à cela, et qu'il se sert de vêtements conformes au pays et à la qualité des personnes qu'il représente.

Ainsi il fit remarquer que, comme parmi ce peuple, il y en avoit de toutes conditions, et qui avoient plus fatigué les uns que les autres, ces figures ne sont pas régulièrement vêtues d'une semblable manière. On en voit qui sont à demi nues, comme celle de ce vieillard qui regarde cette charitable fille qui allaite sa mère. Il observa qu'encore que les plis du manteau de ce vieillard soient grands et libres et qu'il soit d'une grosse étoffe, on ne laisse pas néanmoins de voir le nu de la figure. Cette espèce de caleçon que les anciens appeloient *bracca*, qui lui couvre les cuisses et les jambes, n'est pas d'une étoffe pareille à celle du manteau, elle souffre des plis plus petits et plus pressés; cependant les jambes ne paroissent point serrées, et l'on voit toute la beauté de leurs contours.

La condition des personnes est particulièrement distinguée par la beauté des vêtements dont quelques-uns sont enrichis de broderies; et les autres, plus grands et plus amples, donnent davantage de majesté aux figures qui en sont vêtues.

Pour ce qui regarde la perspective du plan de ce tableau, M. le Brun fit voir qu'elle y est parfaitement observée, et que M. Poussin, ayant représenté un lieu rempli de montagnes et dont la situation est tout à fait inégale, il s'est servi des terrasses les plus élevées pour y placer ses figures, ce qui donne plus de jeu et de variété à la disposition entière de toutes les personnes qui composent son ouvrage. Et même cela lui a servi à faire voir une plus grande multitude de monde dans un petit espace, et à poser avantageusement les figures de Moïse et d'Aaron, qui sont comme les deux héros de son sujet.

Quant à l'épanchement de la lumière, ayant représenté un air épais et chargé des vapeurs du matin, il a davantage précipité les diminutions de ses figures éloignées, et les a affoiblies autant par la qualité que par la force des couleurs, pour faire avancer celles de devant, et les faire éclater avec plus de vivacité par la lumière qu'elles reçoivent avec plus de force

au travers de quelque ouverture de nuée qu'il suppose être au-dessus d'elles; ce qu'il autorise assez par les autres nuages entr'ouverts qui sont dans le tableau.

Il fit considérer dans les effets du jour trois parties dignes d'être remarquées:

La première, une lumière souveraine qui est celle qui éclate davantage; la seconde, une lumière glissante sur les objets; et la troisième, une lumière perdue, et qui se confond par l'épaisseur de l'air.

C'est de la lumière souveraine qu'est éclairée l'épaule de cet homme qui est debout, et qui paroît surpris; la tête de la femme qui donne sa mamelle, sa mère qui tète et le dos de cette autre femme qui se retourne et qui est vêtue de jaune. Il n'y a que le haut de ces figures qui soit illuminé de cette forte clarté, car le bas ne reçoit qu'un jour glissant, semblable à celui de la figure du malade, de celles du vieillard couché et du jeune homme qui aide à le relever, et encore de celles de ces deux garçons qui se battent, et de toutes les autres qui sont autour de la femme qui tourne le dos, desquelles la lumière est éteinte par l'épaisseur de l'air à proportion de leur éloignement.

Pour Moïse et ceux qui l'environnent, on voit qu'ils ne sont éclairés que d'une lumière éteinte par l'interposition de l'air qui se trouve dans la distance qu'il y a entre eux et les autres qui sont sur le devant du tableau, et qu'ils reçoivent encore moins de jour selon que chaque figure est plus éloignée, selon sa situation, et encore selon la couleur de ses vêtements, les uns étant plus capables que les autres de faire paroître avec plus de force la lumière qu'ils reçoivent.

Le jaune et le bleu étant les couleurs qui participent le plus de la lumière et de l'air, M. Poussin a vêtu ses principales figures d'étoffes jaunes et bleues; et dans toutes les autres draperies il a toujours mêlé quelque chose de ces deux couleurs principales, faisant en sorte que le jaune y domine plus qu'aucune autre, à cause que la lumière qui est répandue dans son tableau est fort jaunâtre.

Après que M. le Brun eut cessé de faire toutes ces remarques, chacun les jugea non seulement très savantes et très judicieuses, mais encore très utiles pour connoître la beauté de

cet ouvrage, et très nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture.

Il y eut quelqu'un qui dit qu'il y avoit dans ce tableau tant de choses dignes d'être admirées, et qui le rendoient recommandable, qu'on ne pouvoit lui faire aucun tort, quelque chose qu'on cherchât à y reprendre. Qu'aussi on ne devoit pas croire que ce fût pour en diminuer l'estime, s'il s'avançoit de dire qu'il lui sembloit que M. Poussin ayant été si exact à ne vouloir rien omettre de toutes les circonstances nécessaires dans la composition d'une histoire, il n'a pas néanmoins fait dans ce tableau une image assez ressemblante à ce qui se passa au désert, lorsque Dieu y fit tomber la manne; puisqu'il l'a représentée comme si c'eût été de jour et à la vue des Israélites, ce qui est contre le texte de l'Écriture, qui porte qu'ils la trouvoient le matin répandue aux environs du camp comme une rosée qu'ils alloient ramasser[1]. De plus, qu'il trouvoit que cette grande nécessité et cette extrême misère qu'il a marquée par cette femme qui est contrainte de téter sa propre fille, ne convient pas au temps de l'action qu'il figure, puisque, quand la manne tomba dans le désert, le peuple avoit déjà été secouru par les cailles, qui avoient été suffisantes pour apaiser la plus grande famine, et pour les tirer d'une nécessité aussi pressante qu'est celle que le peintre fait voir.

Que pour faire une véritable représentation de la récolte que le peuple fit de la manne lorsqu'elle lui fut envoyée du ciel, il n'étoit pas nécessaire de peindre des gens dans une si grande langueur, et moins encore de faire tomber cette viande miraculeuse de la même sorte que tombe la neige, puisqu'on la trouvoit tous les matins sur terre comme une rosée.

A cela M. le Brun repartit qu'il n'en est pas de la peinture comme de l'histoire. Qu'un historien se fait entendre par un arrangement de paroles et une suite de discours qui forme une image des choses qu'il veut dire, et représente successivement telle action qu'il lui plaît. Mais le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit prendre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'inci-

1. *Exode*, chap. XVI.

dents qui aient précédé, afin de faire comprendre le sujet qu'il expose, sans quoi ceux qui verroient son ouvrage ne seroient pas mieux instruits que si cet historien, au lieu de raconter tout le sujet de son histoire, se contentoit d'en dire seulement la fin.

Que c'est pour cela que M. Poussin, voulant montrer comment la manne fut envoyée aux Israélites, a cru qu'il ne suffisoit pas de la représenter répandue à terre, où des hommes et des femmes la recueillent; mais qu'il falloit, pour marquer la grandeur de ce miracle, faire voir en même temps l'état où le peuple juif étoit alors : qu'il le représente dans un lieu désert, les uns dans une langueur, les autres empressés à recueillir cette nourriture, et d'autres encore à remercier Dieu de ses bienfaits; ces différents états et ces diverses actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée, et puis que la peinture n'a point d'autre langage ni d'autres caractères que ces sortes d'expressions ; c'est ce qui l'a obligé de représenter cette manne tombant du ciel, parce qu'il ne peut autrement faire connoître que c'est d'où elle vient. Car si on ne la voyoit tomber d'en haut, et que ces hommes et ces femmes la ramassassent seulement à terre, on la pourroit prendre pour une graine ou pour quelque fruit; et ainsi cette circonstance par laquelle il marque que c'est une viande envoyée du ciel ne paroîtroit point dans son ouvrage.

Qu'il est vrai que le peuple avoit déjà reçu une nourriture des cailles qui étoient tombées dans le camp. Mais comme il ne s'étoit passé qu'une nuit, on peut dire qu'elles n'avoient pu donner si promptement une santé parfaite aux plus abattus; et qu'ainsi il n'est pas sans apparence que cette vieille femme qui tète n'eût besoin de ce charitable secours. Car quoique dès le jour précédent Dieu eût promis au peuple, par son prophète, de lui donner de la viande le soir et du pain tous les matins; toutefois, comme ce peuple étoit en grand nombre et répandu dans une ample étendue de pays, il n'est pas hors d'apparence qu'il n'y en eût plusieurs qui n'eussent pas encore appris la promesse qui leur avoit été faite; ou même que la sachant et en ayant déjà ressenti les effets le soir d'auparavant, quelques-uns n'ajoutassent pas foi aux promesses de Moïse, puisqu'ils étoient naturellement fort incrédules.

Quelqu'un ajouta à ce que M. le Brun venoit de dire, que si, par les règles du théâtre, il est permis aux poètes de joindre ensemble plusieurs événements arrivés en divers temps pour en faire une seule action, pourvu qu'il n'y ait rien qui se contrarie, et que la vraisemblance y soit exactement observée, il est encore bien plus juste que les peintres prennent cette licence, puisque sans cela leurs ouvrages demeureroient privés de ce qui en rend la composition plus admirable et fait connoître davantage la beauté du génie de leur auteur. Que dans cette rencontre l'on ne pouvoit pas accuser M. Poussin d'avoir mis dans son tableau aucune chose qui empêche l'unité d'action, et qui ne soit vraisemblable, n'y ayant rien qui ne concoure à représenter un même sujet. Quoiqu'il n'ait pas entièrement suivi le texte de l'Écriture sainte, l'on ne peut pas dire pour cela qu'il se soit trop éloigné de la vérité de l'histoire, car, s'il a voulu suivre celle de Josèphe, l'on voit que cet auteur rapporte que, les Juifs ayant reçu les cailles, Moïse pria Dieu qu'il leur envoyât encore une autre nourriture ; et que, levant les mains en haut, il tomba du ciel comme des gouttes de rosée qui grossissoient à vue d'œil, et que le peuple pensoit être de la neige ; mais, en ayant tous goûté, ils connurent que c'étoit une viande qui leur étoit envoyée du ciel, de sorte que les matins ils alloient dans la campagne en prendre leur provision pour la journée seulement [1].

Pour ce qui est d'avoir représenté des personnes, dont les unes sont dans la misère pendant que les autres reçoivent du soulagement, c'est en quoi ce savant peintre a montré qu'il étoit un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre ; car, pour représenter parfaitement l'histoire qu'il traite, il avoit besoin des parties nécessaires à un poème, afin de passer de l'infortune au bonheur. C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures, qui font diverses actions, sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme péripéties, et de moyens pour faire connoître le changement arrivé aux Israélites quand ils sortent d'une extrême misère, et qu'ils rentrent dans un état plus heureux. Ainsi leur infortune

1. Antiq. Jud., lib. III, chap. 1.

est représentée par ces personnes languissantes et abattues ; le changement qui s'en fait est figuré par la chute de la manne, et leur bonheur se remarque dans la possession d'une nourriture qu'on leur voit amasser avec une joie extrême.

De sorte que, bien loin de trouver à redire à tout ce que M. Poussin a peint dans ce tableau, on doit plutôt admirer de quelle manière il s'est conduit dans la représentation d'un sujet si grand et si difficile, où il n'a rien fait qui ne soit autorisé par de bons exemples et digne d'être imité par tous les peintres qui viendront après lui.

Ce fut le sentiment de toute l'Académie, qui pria M. Bourdon de vouloir choisir un sujet pour le samedi du mois prochain.

COMMENTAIRE

Cette conférence a été tenue le samedi 5 novembre 1667, dans la salle des séances de l'Académie. Le texte en a été rédigé par Félibien qui l'a publié. On trouvera au Louvre le tableau de Poussin analysé par le Brun[1]. Il provient de la collection de Louis XIV.

1. N° 420 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1874.

SÉBASTIEN BOURDON

PEINTRE

(1616-1671)

SUR

LES AVEUGLES DE JÉRICHO

PAR NICOLAS POUSSIN

SOMMAIRE : Description du tableau. — Éloge de Poussin. — L'abeille. — De la lumière matinale. — L'éclat des figures. — Jésus-Christ. — Les apôtres Pierre, Jacques et Jean. — Les aveugles. — Science de la composition familière à Poussin. — Des proportions. — L'artiste s'est inspiré du *Gladiateur mourant*, de l'*Apollon*, de la *Vénus de Médicis*. — Maxime de Raphaël sur les draperies mise à profit par Poussin. — Expression du visage du Christ. — Attitudes des personnages secondaires. — Du coloris. — Objections. — Lacunes dans la conception de la scène représentée. — La défense de Poussin présentée par un académicien. — Débat entre Bourdon et un de ses confrères. — L'architecture dans le tableau de Poussin. — Les ombres portées.

Le tableau qui fut porté à l'Académie pour être examiné par M. Bourdon est encore de la main de M. Poussin, et d'une grandeur pareille à celui de la manne, dont l'on fit des remarques dans la dernière assemblée ; mais il est aussi différent de celui-ci dans son ordonnance que dans le sujet qu'il traite. Celui de la manne représente un lieu aride et désert, une lumière sombre et mélancolique, des personnes tristes et languissantes, et enfin c'est la vraie image d'une terre inculte, où les enfants d'Israël sont dans une extrême misère. Tout au contraire, dans celui dont je veux parler, le jour y est clair et serein, l'on y découvre un pays divertissant et des objets agréables, et l'on n'y voit guère de figures qui ne paroissent avec la joie sur le visage.

Le soleil n'étant pas encore fort élevé sur l'horizon, les rochers et les bâtiments jettent de grandes ombres ; et les arbres et le pied des montagnes paroissent encore chargés de

cette fraîche vapeur qui s'élève les matins comme une légère fumée.

D'un côté de ce tableau il y a une montagne dont la cime est escarpée, mais cependant très agréable à cause des superbes édifices et des arbres verdoyants dont elle est embellie.

Sur le penchant de cette montagne, et sur les diverses éminences qui s'abaissent à mesure qu'elles s'approchent, l'on voit quantité de maisons et de palais, dont la structure n'est pas moins riche que leur situation est avantageuse, étant accompagnés de terrasses et de jardins qui rendent leur aspect encore plus agréable. Ces bâtiments sont environnés d'un courant d'eau qui baigne le pied de quelques arbres et semble venir du côté des montagnes.

L'on voit sur le devant du tableau plusieurs figures dont la principale représente Jésus-Christ qui a devant lui deux aveugles à genoux. Le plus proche est vêtu de bleu, et l'autre d'une couleur de laque fort claire. Ce dernier aveugle est conduit par un homme vêtu de jaune, et entre la figure du Christ et le premier aveugle il y a un vieillard vêtu d'une robe tirant sur le vert et d'un manteau gris brun, lequel se baisse et regarde de fort près les yeux de l'aveugle sur lesquels Jésus-Christ a la main.

A côté de ce vieillard on voit un homme qui ressemble assez à un Pharisien; sa barbe est fort longue, son habit est d'une belle laque, et sa coiffure est faite en forme de turban. Il y a auprès de lui un autre homme vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune qui regarde par-dessus le vieillard qui est courbé. La robe du Christ est d'un blanc jaunâtre et son manteau est de pourpre. Il est accompagné de trois de ses disciples. Celui qui en est le plus proche et qui tourne le dos est couvert d'un grand manteau jaune; l'on voit seulement au droit d'une épaule la couleur de sa robe qui est d'un gris de lin fort éteint. Des deux autres l'un est vêtu de rouge, et le dernier est habillé de bleu.

Assez loin d'eux et tirant vers la campagne, il y a un homme assis qui a la mine d'un pauvre mendiant; et de l'autre côté où paroît comme l'entrée d'une ville, on voit une femme vêtue de vert, tenant un enfant entre ses bras, laquelle se détourne pour regarder ce qui se passe.

M. Bourdon voyant la compagnie dans l'attente des remarques qu'il devoit faire sur cet ouvrage, commença son discours par un éloge qu'il fit du mérite de M. Poussin et de ses tableaux; et, après avoir montré combien il lui étoit difficile d'expliquer assez dignement six parties principales qu'il a remarquées dans celui-ci, qui sont la lumière, la composition, la proportion, l'expression, les couleurs et l'harmonie du tout ensemble, il dit qu'il tâcheroit d'imiter les abeilles qui, trouvant un parterre émaillé d'une infinité de fleurs, en choisissent quelques-unes sur lesquelles elles prennent plaisir d'amasser le miel. Qu'ainsi il ne s'arrêteroit que sur quelques endroits des plus considérables de cet ouvrage, dont il croit tirer plus de fruit; car, quoiqu'il n'y ait rien qui ne mérite d'être examiné, il ne peut pas entrer dans un détail si exact à cause du peu de temps qu'il a à parler.

Que, comme c'est la lumière qui découvre tous les objets et qui nous donne moyen de les considérer, c'est par elle aussi qu'il juge à propos de commencer à faire ces remarques, ne trouvant rien dans ce tableau qui d'abord surprenne davantage les yeux que ces beaux effets de jour que le peintre a si doctement représentés.

Qu'il a voulu figurer un matin, parce qu'il y a quelque apparence que Dieu choisit cette heure-là comme la plus belle et celle où les objets semblent plus gracieux, afin que ces nouveaux illuminés reçussent davantage de plaisir, en ouvrant les yeux, et que ce miracle fût plus manifeste et plus évident.

Il fit donc premièrement remarquer combien la qualité du jour, que le peintre a si bien représentée, donne d'éclat à tout son ouvrage; car, comme le soleil doit être encore fort bas, puisque ses rayons ne frappent quasi qu'en ligne parallèle les montagnes et les autres corps qui lui sont exposés, on voit que le milieu du tableau est couvert d'une grande ombre à cause des bâtiments qui sont élevés sur diverses hauteurs, de sorte que tout ce qui sert de fond aux figures étant privé de la lumière, elles paroissent avec beaucoup plus de relief, de force et de beauté. Et comme sur les lieux qui paroissent les plus éminents, le jour y frappe en diverses manières et qu'il éclaire certaines parties de la montagne, des arbres et de plusieurs

palais, les yeux sont d'autant plus agréablement touchés que ces échappées de lumière font un contraste merveilleux avec les ombres et les demi-teintes qui se rencontrent dans tous ces différents objets; car, parmi cette diversité de maisons et sur la montagne même il y a des arbres qui n'étant éclairés des rayons du soleil que par la cime et sur les extrémités, conservent encore un air épais qui donne à ces lieux-là une grande fraîcheur et y répand une couleur douce qui unit tendrement toutes les autres ensemble.

Mais ce qu'il fit observer est, qu'encore que les bâtiments les plus éclairés soient directement au-dessus de la tête du Christ, toutefois ils ne diminuent rien de sa force et de sa lumière, parce que ces édifices sont fort éloignés et que leur jour se trouve affoibli et éteint par l'interposition de l'air, ce qui produit même dans tout cet ouvrage un effet d'autant plus admirable qu'on voit qu'une clarté est relevée par une autre, étant bien plus difficile de faire paroître les jours par d'autres jours que par des ombres.

Ces grandes ombres qui couvrent les bâtiments les plus proches ne servent pas simplement à relever le jour qui frappe le haut des montagnes et à faire un fond aux figures, mais elles empêchent qu'on ne voie une trop grande diversité de couleurs et de lumières dans toutes ces maisons, qui paroîtroient trop distinctement si elles étoient éclairées, ce qui n'arrive pas, étant ombrées de la sorte; car, quoique toutes les parties conservent leurs véritables teintes, néanmoins l'ombre qui passe par-dessus est comme un voile qui en éteint la vivacité et qui empêche qu'elles n'aient assez de force pour venir remplir la vue et la détourner des objets les plus considérables, sur lesquels seuls le peintre veut qu'elle s'arrête. Mais en récompense, dans tous les endroits où il a remarqué que la couleur naturelle de chaque corps ne pouvoit nuire à la beauté de ses figures, il n'a pas manqué d'y répandre de la lumière; et pour la faire paroître avec plus d'éclat, on voit qu'il en a été avare, et qu'il n'en a mis que peu à la fois, et en certains lieux où elle brille davantage, étant opposés à des corps qui en sont privés.

Quant à celle dont ses figures sont éclairées, c'est où il a fait voir combien il étoit ingénieux dans la distribution des

jours et des ombres, et comment il savoit parfaitement augmenter par leur moyen la force, la beauté et la grâce de tous les corps qu'il représentoit. Il suppose que Jésus-Christ et ceux qui l'accompagnent sont dans une place découverte de tous côtés, où il ne se trouve aucun obstacle qui les prive des rayons du soleil, de sorte qu'ils en sont fortement éclairés. Mais cette force de lumière est si judicieusement distribuée, qu'encore qu'elle se répande également sur tous, ce savant peintre néanmoins a si bien su l'affoiblir à mesure que chaque corps s'éloigne, qu'il n'y en a point où elle ne diminue autant qu'il est nécessaire pour bien faire connoître quel est son éloignement.

Il fit encore voir comment pour donner plus de rondeur à ces mêmes corps et tromper la vue avec plus d'adresse, M. Poussin a ménagé la force des ombres et de quelle sorte il s'est servi des demi-teintes et des reflets de lumière, sans qu'il paroisse trop d'affectation dans sa conduite ; car ces figures sont dans une posture si libre, que toute la disposition en est aisée et les lumières très naturelles. Et, quoique le soleil frappe avec beaucoup de force les parties qu'il éclaire, l'on ne voit pas pourtant qu'il y ait des reflets de lumière qui fassent de mauvais effets, parce que toutes les figures sont placées de telle sorte que les couleurs ne peuvent se réfléchir les unes contre les autres.

Le premier aveugle qui apparemment pourroit recevoir un réfléchissement de lumière très considérable, à cause de la robe du Christ qui est fort éclairée, n'en est pourtant pas trop illuminé ; car le peintre a eu la discrétion de le mettre dans une certaine disposition qui ne peut recevoir une seconde clarté trop sensible, et l'on voit que les reflets qui se rencontrent dans toutes les figures viennent seulement de la lumière universelle dont tous les objets qui les environnent sont illuminés, laquelle leur donne des teintes bien plus douces et plus naturelles que quand elles sont causées par des couleurs fortes et vives qui en sont proches. Cependant on ne laisse pas d'apercevoir quelques parties éclairées de reflets assez forts, mais ce sont des parties qui semblent demander ce secours particulier, parce qu'elles en tirent beaucoup de grâce et de beauté, comme l'on peut remarquer dans la main avec laquelle Jésus-Christ soutient son manteau.

M. Bourdon fit encore observer que les lumières et les ombres ne sont pas répandues par petits morceaux, mais largement, comme l'on voit sur le manteau jaune d'un des apôtres. Ce n'est pas que dans les jours et les ombres de tous les vêtements il n'y ait autant de plis qu'il est nécessaire, mais ces plis sont formés dans les ombres et dans les jours avec les mêmes couleurs, c'est-à-dire qu'ils ne sont que rompus par des demi-teintes et des affoiblissements d'éclats, de lumières et de force d'ombres.

Après cela, M. Bourdon vint à parler de la composition de tout le tableau. Il dit que c'est de M. Poussin que ceux qui entreprennent de traiter un sujet peuvent apprendre de quelle sorte il faut étudier d'abord la nature du lieu et les autres circonstances nécessaires à l'histoire qu'on veut représenter. Qu'on voit ici qu'il a été soigneux de s'instruire du pays et de la situation de Jéricho, à cause que ce fut au sortir de cette ville que Jésus-Christ donna la vue aux deux aveugles dont il figure le miracle. Qu'il s'est heureusement servi de ce que Josèphe en écrit, qui parle de cette contrée comme du plus beau et du meilleur pays du monde, et qui attribue la fécondité de son terroir à la vertu d'une fontaine qui est proche de la ville, dont les eaux humectant les terres d'alentour, les rendent grasses, fertiles et chargées de toutes sortes de bons arbres. Que c'est pour cela qu'on voit ces palais et ces maisons de plaisance au bord de ce large ruisseau, parce que c'est ordinairement dans de pareils endroits que les grands seigneurs prennent plaisir à bâtir; et qu'ainsi en représentant la beauté de ce pays, il a trouvé moyen de satisfaire davantage la vue par les objets divertissants dont il a rempli son tableau, sans rien faire néanmoins dont le trop grand éclat éblouisse les yeux et les détourne de dessus les figures qui en sont le principal objet.

Il ajouta que dans ces figures, outre leur belle disposition, l'on y doit encore remarquer le trait et la proportion, qui sont eux parties dé pendantes du dessin, mais que l'on peut considérer conjointement. Qu'étant vêtues, il est malaisé de faire observer toutes leurs largeurs pour bien voir le rapport qu'elles ont avec les hauteurs. Qu'il se contenteroit donc de dire que la hauteur du Christ est de huit mesures de tête, qui est la

proportion que les anciens sculpteurs grecs et romains ont gardée dans toutes leurs statues comme la plus parfaite. Qu'il la croyoit voir aussi dans les apôtres, quoique leurs habits larges et amples les fassent paroître un peu plus courts, ce qui est même assez convenable à leur naissance et à leur condition rustique.

Qu'une des plus belles figures de ce tableau est à son avis celle du dernier aveugle. Que sa proportion semble avoir été prise sur cette belle statue antique du Gladiateur blessé que l'on voit à Rome dans le palais Farnèse. Car, bien qu'il y ait quelque chose dans les membres de cette statue qui n'approche pas de la beauté ni de la délicatesse de quelques autres qui sont encore plus recommandables, toutes les parties néanmoins en sont si justes et si bien marquées, que parmi les savants elles ont toujours été en très grande estime.

Que dans l'autre aveugle, il y voit quelque chose des mesures de l'Apollon antique, mais véritablement un peu moins de grâce et de noblesse, parce que le peintre en a augmenté les largeurs et les grosseurs pour mieux marquer la bassesse de celui qu'il a voulu peindre.

Qu'il apercevoit aussi quelque ressemblance de la Vénus de Médicis dans cette femme qui se retourne. Mais que n'ayant pas assez de temps pour examiner plus particulièrement toutes les proportions de ces figures, il prioit seulement qu'on remarquât bien les vêtements qui les cachent, puisqu'ils sont si beaux et si bien mis qu'on peut en faire une étude très utile. Que l'apôtre qui est sur le devant, et qui a un manteau jaune, est fait dans la même intention et sur les maximes de Raphaël, qui vêtoit d'ordinaire ses premières figures d'habits amples et grands, laissant les petits morceaux et les draperies les plus légères pour celles qui sont éloignées ; observations très importantes aux jeunes étudiants.

Quant à l'expression, bien qu'elle soit admirable dans toutes les figures, M. Bourdon dit qu'il ne s'arrêteroit qu'à celle du Christ, parce qu'elle étoit si merveilleuse qu'il n'en pouvoit détourner ses yeux pour considérer les autres.

Qu'on ne pouvoit assez admirer cette grandeur, cette noblesse et cette majesté toute divine que le peintre a si bien représentées. Qu'on y découvre cette autorité avec laquelle

Jésus-Christ agissoit lorsqu'il faisoit ses miracles. Que sa puissance paroît dans son port et dans son action, et qu'enfin l'on apercevoit sur son visage une bonté et une douceur qui ne charment pas moins l'esprit que les yeux.

Il fit remarquer comment les apôtres sont attentifs à regarder ce qui se passe, comment les aveugles expriment bien tous deux la grandeur de leur foi, par la conformité de leurs actions, et comment encore ce vieillard vêtu de rouge et celui qui se baisse font voir par leurs gestes l'étonnement où ils se trouvent et le désir que cette nation incrédule avoit de voir des miracles.

Les couleurs dont le Christ est vêtu ne sont pas des couleurs que le peintre ait employées et mises les unes auprès des autres sans un grand raisonnement. Comme le jaune et le blanc participent le plus de la lumière, M. Bourdon fit connoître que c'est pour cela que M. Poussin en a fait la robe du Christ, parce que ce sont des couleurs douces auprès de la carnation, et qui pourtant sont des plus vives et des plus apparentes. Son manteau qui est de pourpre relève beaucoup l'éclat de sa robe, et s'unit tendrement avec elle; car cette couleur composée de rouge et de bleu tient de la lumière et de l'air. Ainsi ces habits étant de couleurs très lumineuses et toutes célestes, ils conviennent parfaitement à celui qui les porte, comme le plus digne et le principal objet de tout le tableau.

Quoique le manteau jaune du premier apôtre soit très vif, il ne détruit point néanmoins la couleur de celui du Christ, mais il s'accorde parfaitement avec elle et encore avec les draperies bleues et rouges des deux autres disciples.

Il fit voir que M. Poussin a éteint et sali en quelque sorte la couleur de laque dont il a vêtu les aveugles, afin que ces habits moins éclatants et plus conformes à leur condition fissent paroître davantage les autres.

Aussi c'est de cette disposition de couleurs que s'engendre cette merveilleuse harmonie qui fait la beauté de ce tableau, et M. Bourdon montra comment le peintre y a si bien réussi, que toutes les figures s'unissent tendrement avec les corps qui leur servent de fond, comme il fit voir, dans l'apôtre vêtu de bleu et dans la femme qui a une robe verte, dont les draperies se joignent avec beaucoup de douceur contre les arbres et les

terrasses. Et, bien que toutes les couleurs qu'il a employées soient fort vives, elles sont si bien disposées qu'il y a entre elles un accord merveilleux, ayant répandu sur toutes une teinte universelle de la lumière dont l'air est éclairé, laquelle leur donne cette union et cette grâce qui les rend si agréables et si douces à la vue.

Comme M. Bourdon eut cessé de parler, une personne de la compagnie dit que l'on ne pouvoit pas nier que toutes les beautés qu'il venoit de remarquer dans ce tableau n'y fussent en effet : mais néanmoins que M. Poussin ayant entrepris de traiter un sujet aussi considérable que celui de la guérison des aveugles, auxquels Jésus-Christ donna la vue auprès de Jéricho, il lui sembloit ne l'avoir pas exprimé avec toute la grandeur et toutes les circonstances qui doivent l'accompagner. Puisque ce miracle s'étant fait en présence d'une infinité de peuple qui suivoit Jésus-Christ, il n'a peint que trois apôtres, les deux aveugles, quatre autres figures et une femme qui même n'est pas trop appliquée à ce qui se passe et dont l'action paroît trop indifférente pour une occasion où elle devroit être dans une admiration et une surprise extraordinaires. Qu'un si petit nombre de figures ne remplit pas la composition de son ouvrage autant que le sujet l'oblige, ce qui est néanmoins tout à fait essentiel et nécessaire pour faire connoître que ces deux aveugles sont ceux qui furent guéris au sortir de Jéricho.

Une autre personne repartit à cela que, pour ce qui regarde la figure de la femme, il est vrai que M. Poussin pouvoit lui donner quelque expression plus forte, quoiqu'on puisse dire qu'étant éloignée, elle ne voit pas bien ce qui se passe.

Mais quant à un plus grand nombre de figures que celles qui sont dans cet ouvrage, c'est à quoi il n'étoit point obligé, parce qu'il a pu supposer que la multitude des gens qui suivent Jésus-Christ n'est pas autour de lui, et qu'étant éloignée de quelques pas, elle est cachée des bâtiments. Qu'il y en a assez pour être témoins de cette action, puisque par cette figure vêtue de rouge qui paroît surprise, le peintre a représenté l'étonnement du peuple juif, et par celui qui regarde de si près, il figure le désir que cette nation avoit de voir faire des miracles.

Qu'une plus grande quantité de figures n'eût causé que de l'embarras, et empêché que celles du Christ et des aveugles n'eussent pas été vues si distinctement.

Mais qu'outre toutes ces raisons, il falloit considérer que M. Poussin n'ayant eu d'autre intention que de représenter Jésus-Christ qui guérit deux aveugles; il suffit de bien exprimer la grandeur de ce miracle, toutes les autres choses qu'il a omises n'étant que des accessoires de nulle importance et qui ne servant de rien à l'accomplissement de cette guérison, pouvoient cependant causer de la confusion et gâter la beauté de l'ordonnance.

Qu'il est certain que dans une disposition de tableau, plus il y a de figures, et plus les yeux de ceux qui le regardent trouvent d'objets qui les arrêtent. Que, le peintre voulant fixer entièrement la vue des spectateurs sur le Christ pour faire observer son action, il lui a été plus avantageux de le représenter accompagné de peu de monde, afin que ceux qu'il a peints autour de lui étant attentifs à le considérer, contribuassent en quelque sorte à faire que ceux qui verront cet ouvrage le soient de même, sans se trouver distraits par d'autres mouvements et par d'autres expressions, qu'il auroit été obligé de faire dans la composition d'un plus grand nombre de figures.

Qu'il falloit donc admirer M. Poussin d'avoir si bien représenté cette histoire, qu'il n'y a rien qui ne convienne très parfaitement à son sujet, non seulement dans les actions des figures, mais même dans la disposition du lieu, dans les jours et dans les ombres.

Que l'on connoît assez que cette guérison des aveugles est celle dont saint Matthieu fait mention au chapitre XX, puisque l'on voit ces beaux bâtiments de Jéricho, et même cette fontaine dont il est parlé dans l'Écriture sainte. Mais que ce qui est de plus rare et de plus merveilleux dans cet ouvrage, c'est que Jésus-Christ allant donner la lumière à ces deux aveugles et répandre la joie dans leur âme, on voit que le peintre a aussi répandu dans son tableau un certain caractère d'allégresse et une beauté de jour qui fait une expression générale de ce qu'il veut figurer par son action particulière; et cette joie qu'il communique si bien à toutes ses figures est la cause de celle qu'on reçoit en les voyant.

Que c'est une remarque digne de considération et que l'on doit faire dans tous les ouvrages de M. Poussin, qu'il y donne tellement ce caractère général de ce qu'il veut figurer en particulier, que quand il entreprend de traiter un sujet triste et douloureux, il n'est pas jusqu'aux choses insensibles qui ne semblent ressentir de la douleur et de la tristesse; et s'il représente de la fureur et de la colère, on diroit que le ciel menace la terre et qu'il y a dans l'air une émotion semblable à celle qu'il imprime sur le visage de ses figures.

Ces aveugles, que d'autres peintres auroient cru devoir rendre difformes et contrefaits pour mieux faire paroître leur misère et leur mendicité, n'ont rien de laid ni de fâcheux à voir, et cependant ils ne laissent pas d'avoir des marques assez évidentes de leur pauvreté; et c'est en quoi ce grand peintre a été merveilleux d'avoir toujours si bien disposé ses figures et fait un si beau choix de tout ce qui entre dans la composition de ses ouvrages, que l'on n'y voit rien qui ne soit d'une beauté singulière et dans des aspects très agréables.

L'action de ces aveugles n'est qu'une même action, parce qu'ils ont tous deux une même fin et cherchent une même chose qui est le recouvrement de la vue. Comme ils n'ont qu'une même pensée, les nerfs qui viennent du cerveau et qui servent au mouvement de la tête font qu'ils agissent tous deux d'une semblable manière; car, les muscles faisant en l'un et en l'autre de pareilles extensions sont cause que leur front, leur nez et leurs joues s'allongent et se retirent d'une même sorte, de façon qu'on diroit d'abord qu'ils se ressemblent et que ces deux visages, quoique très différents, sont faits sur un même modèle.

Cette personne ayant fini son discours, il y en eut une autre qui dit que, comme la peinture a divers objets, elle a aussi diverses fins dans les choses qu'elle se propose de représenter. Qu'il y a des rencontres où son but principal est de récréer, d'autres où elle veut instruire et d'autres encore où elle prétend instruire et réjouir tout ensemble. Que dans ces différentes intentions, le peintre en a encore une toute particulière qui regarde son art et qui consiste à figurer, quelque sorte de sujet que ce soit, de telle manière qu'il n'y ait rien dans tout son ouvrage qui ne contribue à faire voir une grandeur

et une facilité dans l'ordonnance et la disposition des figures, une beauté et une force dans la proportion et les parties du dessin, et une conduite judicieuse dans l'arrangement des couleurs et la dispensation des lumières. Qu'il dépend de l'excellence de son génie et de sa grande capacité de bien exécuter ces parties dont il est absolument le maître et qui appartiennent généralement à tous les ouvrages de peinture. Mais que, quand il s'agit d'exposer une histoire aux yeux de tout le monde, il y a des circonstances qu'un peintre ne peut changer sans se mettre au hasard qu'on y trouve à redire, principalement dans celles où il doit paroître le fidèle historien de quelque événement qui s'est passé de nos jours ou dans les temps les plus éloignés. Mais surtout dans ce qui regarde les mystères de notre religion et les miracles de Jésus-Christ, il doit conserver toute la fidélité possible et jamais ne s'écarter de ce qui passe pour constant et qui est déjà connu de beaucoup de monde; car en cette rencontre, entreprenant d'enseigner par les traits de son pinceau ce qu'un historien rapporte dans ses écrits, il ne doit rien ajouter ni diminuer à ce que l'Écriture nous oblige de croire, mais plutôt marquer autant qu'il le peut toutes les circonstances de son sujet.

De sorte qu'encore que M. Poussin n'ait rien changé de ce qui regarde l'action particulière de Jésus-Christ qui guérit ces deux aveugles, l'on ne peut pas dire néanmoins que son ouvrage ne fût plus parfait, s'il eût représenté tout ce qui peut servir à faire connoître davantage de quelle façon ce miracle arriva : comme de voir la multitude du peuple qui suivoit Jésus-Christ, l'empressement des aveugles parmi cette foule de gens dont quelques-uns les empêchoient d'approcher, ainsi qu'il est expressément marqué dans l'évangile.

Qu'il semble que Dieu ayant voulu faire ce miracle à la vue d'un grand nombre de juifs, afin qu'en donnant la lumière à ces aveugles, cela servît en même temps à éclairer ce peuple enseveli dans les ténèbres du péché, il ne permît aussi que ces aveugles le suivissent si longtemps et redoublassent leurs cris, jusques à se rendre importuns à toute la multitude, que pour rendre leur guérison plus publique, et la faire éclater davantage, particularités assez dignes de remarque et très essentielles dans la représentation de ce miracle pour le distinguer des autres.

Que M. Poussin étoit assez savant dans la disposition d'un ouvrage, pour ne pas cacher les figures principales de son tableau parmi une plus grande quantité de personnes qu'il auroit représentées, n'étant pas difficile à cet excellent homme de faire en sorte qu'il parût beaucoup de monde à la suite du Messie sans gâter son sujet, dont la multitude même doit faire partie aussi bien que dans celui de la manne, qu'il a si dignement traité.

Mais aussi qu'il regardoit ce tableau d'une autre façon, et ne trouvoit pas que M. Poussin fût coupable de ces manquements qu'on lui pourroit attribuer, parce qu'il ne juge pas qu'il ait voulu représenter ici le miracle arrivé auprès de Jéricho, mais bien celui dont il est parlé dans saint Matthieu au chapitre IX, lorsque Jésus-Christ, après avoir ressuscité la fille du prince de la synagogue et s'en retournant, fut suivi par deux aveugles auxquels il ne donna la vue que quand il fut arrivé chez lui.

Sur cela, M. Bourdon interrompant celui qui parloit, dit qu'il n'y a nulle apparence qu'on ait voulu représenter ici les aveugles que l'évangéliste nomme les premiers, puisqu'ils furent guéris dans la maison même où logeoit Jésus-Christ, et que ceux qui sont peints dans ce tableau sont au milieu du chemin. De plus, que la ville de Jéricho est si bien figurée par la beauté des bâtiments qu'on voit dans ce tableau et par les eaux de cette signalée fontaine qui paroît au pied des maisons, qu'il n'y a pas lieu de douter que ce ne soit le même miracle qui arriva dans ce pays-là dont l'on ait eu dessein de faire une fidèle représentation.

Qu'outre cela, quand Notre Seigneur fit le premier miracle il n'y avoit aucun témoin, ayant même défendu à ces aveugles d'en parler à personne.

Celui qui étoit de l'avis contraire repartit, que si le texte de l'Écriture porte que Jésus-Christ les guérit lorsqu'il fut arrivé à la maison, ce n'est pas déterminer absolument que ce fût dans une chambre, ni même dans la cour, mais seulement lorsqu'il fut arrivé chez lui ; car c'est une manière de parler assez ordinaire de dire qu'une personne en reconduit une autre jusque chez lui et à sa maison, bien qu'il ne passe pas la porte ; et même dans le texte selon la *Vulgate*, il y a :

cum venisset domum, au lieu qu'un peu auparavant lorsqu'il est dit que Notre Seigneur fut ressusciter la fille du prince de la synagogue, le même texte porte : *cum venisset in domum;* de sorte que si l'on veut permettre au peintre de se servir favorablement de ces deux différentes expressions, il a pu croire que dans l'une l'évangéliste a voulu marquer que Jésus-Christ entra dans la maison pour ressusciter cette fille, parce qu'elle étoit en effet dans une chambre, mais que dans l'autre passage, où il se contente de dire : *cum venisset domum*, cela signifie seulement que, ces aveugles ayant suivi Notre Seigneur le long du chemin, il ne s'arrêta pour les guérir que quand il fut arrivé auprès de son logis.

Pour ce qui est d'avoir fait ce miracle en secret, et que même Jésus-Christ ne vouloit pas savoir qu'il fût su, l'Évangile ne dit point qu'il n'y eût personne, et ce n'est pas l'avoir représenté trop publiquement que d'y admettre, outre les trois disciples, quatre autres personnes qui peuvent être, ou de ceux qui accompagnoient ces aveugles, comme l'on voit qu'il y en a un qui conduit le dernier, ou bien des passants et des gens du voisinage. Mais, supposé que ce miracle ait été fait dans le logis, et que l'on ne veuille point avoir égard à ces diverses phrases de l'Écriture, la faute seroit beaucoup moins considérable d'être représenté dans la rue et près de la maison où logeoit Notre Seigneur, que de voir qu'une action faite à la vue d'une infinité de personnes fût peinte dans un lieu à l'écart et presque sans témoins. Quant à cette femme vêtue de vert, on ne doit point trouver à redire qu'elle ne soit pas fort surprise, étant assez éloignée, comme on a déjà dit, pour ignorer ce qui se passoit; et puis Notre Seigneur ne faisant que poser les mains sur le premier aveugle et le miracle n'étant pas encore fait, de quoi seroit-elle étonnée? Mais de plus, il faut penser que ce miracle se faisoit à Capharnaüm où Jésus-Christ demeuroit d'ordinaire, et où le peuple étoit si endurci dans l'erreur qu'il ne considéroit point toutes les merveilles que le Seigneur opéroit journellement à ses yeux, et ne changeoit pas de vie, quoiqu'il les prêchât souvent et leur fît les horribles menaces que l'on voit dans l'Écriture.

Pour ce qui regarde la ville de Jéricho qu'on prétend être représentée dans ce tableau, il dit qu'il n'y a aucunes marques

par lesquelles on puisse présumer que ce soit plutôt Jéricho que Capharnaüm. Qu'il est vrai que Jéricho, au rapport de Josèphe, étoit une ville bien bâtie et dans une situation agréable. Que cette fontaine dont Élisée changea la malignité des eaux, et les rendit salutaires et bénignes, en arrosoit les environs, et contribuoit à la fertilité du pays ; mais Josèphe, tous les géographes anciens et nos voyageurs modernes ne parlent point que sur la montagne qui est proche du lieu où la ville de Jéricho étoit bâtie, il y eût ni des édifices, ni des arbres ; au contraire, ils conviennent tous que cette ville étoit au milieu d'une plaine, environnée de montagnes qui forment comme un amphithéâtre ; qu'il n'y a que le pied des montagnes qui soit orné de quelque verdure, que du reste elles sont stériles, sèches et inhabitées dans toute leur étendue, particulièrement celle qui est la plus proche de Jéricho, qu'on appelle le mont de la Quarantaine, laquelle est un rocher extrêmement haut, escarpé et presque inaccessible. Ce fut là que Notre Seigneur se retira après son baptême, jeûna quarante jours et quarante nuits et fut tenté du diable ; et c'est d'elle apparemment dont parle Josèphe[1], lorsqu'il dit que Jéricho est assise dans une plaine assez près d'une montagne qui est toute découverte, stérile et fort longue, qui est rude, qui ne produit rien, et qui n'est point habitée. L'eau qui est représenté dans ce tableau, et qu'on dit être la fontaine d'Élisée, n'en pourroit être qu'un des ruisseaux ; car cette source jette un gros bouillon qui ne se voit point ici, quoiqu'il fût assez considérable pour le faire remarquer.

Mais, si M. Poussin avoit voulu représenter Jéricho, il auroit fait paroître des marques plus significatives et plus singulières que celles que l'on voit qui peuvent être communes à plusieurs autres lieux. Comme cette ville est nommée la ville des Palmiers en plusieurs endroits de l'Écriture[2], à cause de la grande quantité de ces arbres qui croissent aux environs, il n'auroit pas manqué d'en représenter quelques-uns, et d'embellir ces jardins et ces terrasses de ces beaux grenadiers, et de ces arbres odoriférants dont on tiroit le baume. Cependant

1. *Histoire des Juifs*, liv. V, chap. IV.
2. *Deutéron.*, 34, *Judith*, 2 et 3, *Paral.* 28.

l'on n'y voit rien de tout cela; et parmi tous les arbres qu'il a peints, il n'y en a pas un qui ressemble au palmier, quoique cette espèce d'arbre ait un privilège tout particulier de s'y rencontrer. Il n'est pas vraisemblable aussi qu'entre ces bâtiments dont il a pris tant de soin de faire voir la belle architecture, il eût oublié l'amphithéâtre et l'hippodrome qui contribuoient si fort à la décoration de cette ville, lui qui, en figurant l'Égypte, n'a jamais omis les pyramides, les obélisques et les autres choses qui font connoître ce pays.

Or, si l'on ne voit rien ici de ce qui est particulier à la ville de Jéricho, pourquoi donc ne croira-t-on pas plutôt que c'est la ville de Capharnaüm que le peintre a voulu représenter; puisque c'étoit une grande ville très peuplée et remplie d'une infinité de magnifiques palais et de riches maisons, comme étant la capitale et la plus considérable de la haute Galilée? L'on sait qu'elle étoit située sur le bord du Jourdain à l'embouchure de la mer Tibériade, dans le plus fertile et le plus agréable endroit du pays; que ces lieux maritimes sont accompagnés de rochers, où, d'ordinaire, l'on bâtit des tours et des châteaux. Elle n'étoit distante que d'une petite lieue d'une montagne qu'on appelle aujourd'hui le mont de Christ, parce que Notre Seigneur y alloit souvent, et que ce fut là qu'il prêcha les Béatitudes à ses apôtres, et qu'il fit le miracle des sept pains et des petits poissons. La montagne qui est peinte dans le tableau a beaucoup plus de rapport à celle-ci qu'au mont de la Quarantaine, puisque ceux qui parlent de la montagne de Christ disent qu'elle n'est haute et escarpée que du côté de la mer de Galilée[1]; que du côté de la terre elle s'élève insensiblement par des collines cultivées et couvertes de plantes et de fleurs très agréables[2]. Qu'au pied de cette montagne il y a une fontaine appelée de Capharnaüm qui sépare ses eaux en trois ruisseaux, dont le premier va se rendre dans la mer entre sa source et la ville de Capharnaüm; le second passe par la ville de Bethsaïde, et le troisième arrose la terre de Génésar. C'est du côté de la terre que le peintre l'a représentée, parce que l'aspect en est plus agréable que du côté de la mer.

1. Zualart, lib. IV.
2. Adricom.

Ce que l'on pourroit objecter est de savoir si le temps auquel Notre Seigneur fit le miracle de Capharnaüm est le même que M. Poussin a prétendu représenter. Mais on peut répondre à cela qu'il est bien difficile de dire au vrai à quelle heure Jésus-Christ fit ces deux actions. Car, bien que M. Bourdon ait comme assuré que ce fut le matin, néanmoins, après avoir bien concilié ce que les Évangélistes ont écrit de l'un et de l'autre miracle, on demeurera toujours dans l'incertitude de la véritable heure qu'il pouvoit être. Et l'on dira seulement que le peintre a choisi le matin comme la plus belle partie du jour.

Mais ce qui doit convaincre tout le monde que c'est ici la représentation du miracle que Jésus-Christ fit à Capharnaüm au sortir de la maison du prince de la synagogue, c'est qu'il est dit dans l'Écriture que, quand il alla pour ressusciter la fille de ce prince, il ne mena avec lui de tous ses disciples que Jean, Pierre et Jacques, et qu'au retour il donna la vue à deux aveugles. Ainsi, selon toutes les apparences, il n'avoit avec lui que ces mêmes apôtres qui sont ceux que M. Poussin a fort bien représentés : au lieu qu'au miracle de Jéricho il étoit accompagné de tous ses apôtres et suivi d'une multitude de peuple.

De sorte que, demeurant d'accord de toutes ces choses qu'on ne peut raisonnablement contester, il se trouvera que M. Poussin a traité son histoire dans toute la vraisemblance, et que bien loin de trouver quelque chose à reprendre dans son tableau, on sera contraint d'avouer que c'est un ouvrage très accompli, et qu'on ne peut assez admirer. Car, soit que l'on regarde la riche et magnifique situation de ce lieu, soit que l'on considère la belle et noble disposition des figures, soit qu'on se laisse attirer les yeux par la douceur et la vivacité des couleurs, soit que l'on s'attache à examiner les lumières si naturelles et si bien entendues, soit enfin qu'on se laisse emporter l'esprit par la force et par la grandeur des expressions, l'on voit que toutes les choses y sont dans un état très parfait, et qu'en considérant toutes les figures en particulier, on croit même comprendre ce qu'elles font et ce qu'elles pensent. On reconnoît par l'action du premier aveugle sa foi et la confiance qu'il a en celui qui le touche. Dans le second on aperçoit à son geste qu'il cherche la même grâce. Comme il est presque

ordinaire à toutes les personnes qui sont privées d'un des cinq sens d'avoir les autres meilleurs et plus subtils, parce que les esprits qui agissent en eux, pour leur faire reconnoître ce qu'ils cherchent, se meuvent avec plus de force étant occupés en moins de différents endroits ; ainsi ceux qui ont perdu la vue entendent ordinairement fort clair et distinguent assez bien ce qu'ils touchent. C'est ce que M. Poussin a voulu exprimer dans ce dernier aveugle, et en quoi il merveilleusement réussi. Car l'on remarque dans son visage et dans ses bras qu'il est entièrement appliqué à écouter la voix du Sauveur, et à le chercher. Cette application de l'ouïe paroît dans son front qui est fort uni, et dont la peau et toutes les parties se retirent en haut : elle se connoît encore par une suspension de tous les mouvements du visage qui demeurent dans un même état pour donner le temps à l'oreille de mieux entendre, et pour ne pas troubler son attention.

Comme il est naturel aux vieilles gens d'être défiants et incrédules, le peintre a représenté un vieillard qui s'approche de fort près pour regarder la guérison de l'aveugle. Il ne doute pas du véritable aveuglement de ces pauvres gens qui sont connus dans le pays, mais il doute de la puissance du médecin, ne pouvant se persuader qu'un homme puisse redonner la vue par le seul attouchement de ses mains. C'est pourquoi il prend garde s'il n'emploie point subtilement quelque remède; et la curiosité se joignant à la défiance, il tâche de découvrir de quelle sorte leurs paupières s'ouvriront. Pour cela il est si attentif à regarder que ses yeux en paroissent d'une grandeur extraordinaire ; ses sourcils sont enflés ; son front est plein de rides, parce que tous les esprits étant portés vers la partie qui travaille sont cause que tous les muscles s'enflent davantage vers ce lieu-là.

Cet homme, vêtu de rouge et coiffé d'une espèce de turban, ne s'arrête pas à regarder l'aveugle ; mais il considère Jésus-Christ, et l'action qu'il lui voit faire étant une action tout extraordinaire, il paroît étonné, et dans l'admiration. Il admire en homme d'esprit qui médite sur ce qu'il voit : il a les yeux attachés sur le visage du Sauveur, comme pour y découvrir d'où peut venir cette vertu qui lui donne de si grands avantages.

L'on voit dans cette autre figure qui s'avance pour regarder l'aveugle, que son esprit et sa raison n'agissent pas tant à considérer la grandeur de celui qui guérit, que font ses yeux à remarquer ce qui se passe. Aussi la physionomie de cet homme ne paroît pas fort spirituelle : il a la tête grosse, mais chargée de chair, ce qui n'est pas la marque d'un homme d'esprit.

L'autre figure, qui tient le dernier aveugle, a la mine fort rustique : et pour les trois apôtres, ils ont des airs de visage très différents. Il y a toute sorte d'apparence, comme il a été dit, que M. Poussin a voulu représenter saint Jean, saint Pierre et saint Jacques qui étoient comme les trois favoris de Notre Seigneur, et ceux qui l'ont toujours accompagné dans les occasions où il a plus fait éclater sa gloire et sa puissance. Celui des trois qui est vêtu de jaune peut être pris pour saint Jacques, l'on ne voit son visage que de profil : mais il y a un certain air et une joie qui découvre le plaisir qu'il reçoit, voyant ces pauvres aveugles s'approcher de son Maître avec une foi si grande. Pour saint Jean qui est un jeune homme vêtu de rouge, il semble qu'il regarde avec compassion et dédain tout ensemble ce vieillard qui est si fort attaché à considérer les yeux de l'aveugle, et qu'il observe l'effet que ce miracle va faire dans cette âme incrédule et curieuse. L'on voit sur le visage de ce même saint des marques véritables de cet amour et de cette pureté qui l'ont rendu le bien-aimé du Fils de Dieu ; et soit que l'on regarde la sérénité de son front, ou que l'on considère la grandeur et la vivacité de ses yeux, ou enfin que l'on observe cette couleur de chair si belle et si fraîche, il n'y a rien qui ne représente la bonté de son tempérament et la pureté de son âme.

Quant à saint Pierre, quoiqu'on ne voie que le haut de sa tête chauve et un de ses yeux, l'on découvre pourtant dans cet œil et dans son sourcil quelque chose qui témoigne son indignation contre ce peuple si endurci.

Ce que l'on peut ajouter à ce que M. Bourdon a dit des couleurs et des lumières qui servent à faire fuir ou avancer les figures, c'est que non seulement toutes les couleurs des vêtements sont amies les unes des autres, mais aussi que les figures sont disposées de telle sorte qu'on ne voit pas qu'une partie

fort éclairée tombe aussitôt sur une autre aussi lumineuse, ni une grande ombre sur une autre ombre de même force. Lorsque l'extrémité d'une draperie claire vient à se terminer sur un autre, c'est d'ordinaire sur l'endroit où il y a une demi-teinte. Ce qui s'observe pareillement dans les parties ombrées, dont les extrémités ne tombent pas sur les ombres les plus fortes. Et c'est ce qui sert à faire détacher les corps, et qui empêche que deux couleurs claires et proches l'une de l'autre ne viennent tout ensemble frapper la vue, et ne confondent les espèces qu'elles envoient. Car ce qui cause cette confusion qui éblouit d'ordinaire les yeux, c'est lorsque trop de parties illuminées sont près les unes des autres; de même que les ombres, étant confondues ensemble, empêchent qu'on ne distingue pas bien les corps, et font qu'il ne paroît qu'une masse obscure très désagréable. Mais, quand l'on garde une belle économie de couleurs et de lumières, telle qu'elle paroît dans ce tableau, alors l'on donne à son ouvrage cette harmonie et cette union qui font un agréable concert et une douceur charmante dont la vue ne se lasse jamais.

COMMENTAIRE

Cette conférence a été tenue le samedi 3 décembre 1667 dans la salle de l'Académie. Elle est la septième et dernière que Félibien ait publiée, après en avoir « couché le texte par escrit », selon les termes de Testelin.

En 1668, Sébastien Bourdon fit une seconde conférence. Nous avons inutilement parcouru les procès-verbaux de l'Académie pour découvrir la date précise du discours de Bourdon. A maintes reprises, le secrétaire parle des conférences et de l'ordre qu'il convient d'établir dans ces réunions, fort goûtées du public; mais ce qu'il importerait avant tout de connoître, les noms des orateurs, les sujets traités, Testelin omet d'en rien dire. Nous savons toutefois que Bourdon prit pour sujet de sa conférence l'un des deux tableaux d'Annibal Carrache représentant le martyre de saint Étienne et faisant partie du cabinet du roi. (Ces deux tableaux sont au Louvre)[1] C'est Guillet de Saint-Georges qui

1. N°s 145 et 146 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1873.

a consigné, dans sa notice sur Sébastien Bourdon, lue à l'Académie le samedi 7 juin 1692, le sujet du discours prononcé par le peintre en 1668[1].

1. Voy. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par MM. L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon. Paris, Dumoulin, 1854. 2 vol. in-8°, t. Ier, p. 101.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

PEINTRE

(1602-1674)

SUR

ÉLIÉZER ET RÉBECCA

PAR NICOLAS POUSSIN

SOMMAIRE : Coup d'œil sur les premières conférences. — L'Académie néglige ce genre d'exercices. — Reprise des conférences sur les instances de Colbert. — Ce ministre préside le 10 octobre 1682 la distribution des prix faite aux élèves de l'Académie. — Il prend place entre le chancelier et le recteur. — L'historiographe donne lecture d'une conférence écrite par Philippe de Champaigne. — Description du tableau *Éliézer et Rébecca*. — Éloge de Poussin. — Mérite de sa composition. — Unité d'action. — Sage ordonnance des groupes. — Expression des figures, des draperies. — Philippe de Champaigne reproche à Poussin de s'être servilement inspiré de l'antique. — Le Brun prend la défense de Poussin. — L'artiste est l'interprète de la nature. — Concurrents et copistes. — Les artistes grecs et les modernes. — Philippe de Champaigne poursuit son discours. — Analyse du groupe des jeunes filles qui accompagnent Rébecca. — De la couleur. — Alliance du paysage avec une scène historique. — Poussin s'est-il montré suffisamment respectueux de la vérité en supprimant les chameaux dont il est fait mention dans l'Écriture? — Réponse de le Brun. — Maxime de Poussin sur les modes particuliers de la peinture comparée à la musique — Exemples cités par le Brun à l'appui de sa thèse. — L'Académie ne se rend pas unanimement aux avis de le Brun. — Discussion générale. — Opinion de Coypel. — Jugement de le Brun sur Carrache. — Colbert clôt le débat.

Dans le temps que les beaux-arts conspirent avec les sciences et les armes à rendre la gloire du roi immortelle, on voit que l'Académie de peinture et de sculpture y signale son zèle, et que, selon ses forces, elle reconnoît les bienfaits qu'elle a reçus de ce grand monarque depuis le temps qu'il l'a fondée. C'est ainsi que, contribuant à la magnificence d'un règne si fameux, elle se conforme aux intentions de Mgr Colbert, qu'elle a choisi pour protecteur, et dont elle ne sauroit trop vanter les bontés, puisque au milieu de ses importantes occupations il daigne prendre un intérêt particulier à la main-

tenir dans l'éclat où nous la voyons, et veut bien l'honorer de sa présence et jeter les yeux sur la conduite qu'elle tient. De tous les soins qu'elle apporte pour rendre aujourd'hui son art aussi florissant en France qu'il l'étoit autrefois en Grèce et en Italie, un des plus louables et des plus utiles est celui de faire une fois le mois des conférences publiques et des dissertations, tantôt sur un tableau, tantôt sur une statue, ou sur les plus belles questions qui y conviennent. M. le Brun, chancelier de la compagnie et modérateur de ces savantes critiques, a toujours pris soin d'en bannir la chicane, l'aigreur et l'obscurité, de sorte qu'elles ont entretenu l'émulation parmi les académiciens et rapporté beaucoup de fruit aux élèves et de satisfaction aux curieux. Mais aujourd'hui elle veut porter ses soins plus avant et se propose de tirer un résultat de chaque conférence, et d'établir, sur les matières qu'on y agitera, des maximes essentielles qui serviront de préceptes à ses écoliers, et qui seront d'une singulière utilité.

L'année 1667, le public vit paroître au jour quelques-unes de ces dissertations, à la vérité savantes et curieuses, mais conçues en termes vagues et en questions indécises, sans aucune délibération de l'Académie, et sans aucun prétexte positif, ce qui doit à l'avenir en faire le prix. Mais les conférences qui ont été tenues ensuite n'ont pas eu l'avantage d'être imprimées, parce que plusieurs académiciens cessèrent d'écrire leurs discours, s'étant contentés d'en faire de vive voix qui n'ont point été recueillis. D'ailleurs les assemblées furent souvent interrompues, soit que les académiciens se fussent déjà relâchés de leur première ardeur, ou que la plupart fussent occupés aux ouvrages du roi[1]. Mais l'armée 1682, on résolut de les fixer,

1. On m'a dit que cette discontinuation vint d'une autre raison qui mérite d'être remarquée. Quelques particuliers que les Académiciens avoient introduits par civilité dans leur assemblée, y semèrent des maximes absurdes, tirées de l'école de Lombardie, qui soutient contre l'école de Rome, que, pour former un excellent peintre, il faut plutôt qu'il s'attache à l'économie des couleurs qu'à l'exactitude du dessin. Pour mieux autoriser une si fausse opinion qui porte les peintres à négliger le plus noble de leurs talents, et qui multiplie le nombre imposteur des simples coloristes, ces particuliers venoient puiser dans les conférences de l'Académie les notions et les termes essentiels de l'art, et, par un mauvais usage, les faisoient servir à surprendre les élèves crédules et mal éclairés. Leurs fausses maximes firent d'autant plus de progrès, qu'ils les débitèrent avec chaleur pendant une maladie de M. le Brun, ennemi déclaré de cette erreur,

et l'Académie, recommençant à faire lire les discours précédents, y fit aussi de nouvelles réflexions, parce que les premières n'étoient pas venues à la connoissance de l'historiographe qui fut ensuite chargé d'en faire un recueil. Sur cet ordre, et sur le résultat d'une assemblée tenue depuis peu, il prépara une dissertation pour le samedi, dixième jour d'octobre 1682.

Ce jour-là, Mgr Colbert fit l'honneur à l'Académie de venir y présider pour la distribution des prix que le roi accorde chaque année aux écoliers qui ont surpassé leurs concurrents dans les tableaux et dans les bas-reliefs exécutés sur un sujet prescrit par la compagnie. Après que Mgr Colbert eut traversé des salles différentes où il vit grand nombre d'étudiants attachés à l'étude du modèle et aux leçons que des officiers ont accoutumé de leur donner sur le dessin, sur la géométrie, la perspective et l'anatomie, il passa dans la grande salle, et y examina avec attention les ouvrages mis en concurrence pour le prix. Ensuite il prit place dans un fauteuil, ayant à sa droite le chancelier de l'Académie, à sa gauche le recteur et le professeur en exercice, le reste des officiers et des académiciens étant assis en rond, chacun selon son rang. Alors l'historiographe fit lecture de sa dissertation. Elle étoit tirée et recueillie d'une conférence tenue depuis peu sur un discours qui avoit été prononcé autrefois par M. de Champaigne l'aîné, touchant un excellent tableau de M. Poussin.

lui qu'on n'accusera jamais d'avoir ignoré l'excellente distribution des couleurs et de s'être éloigné de ce parti par insuffisance. Il n'a pas même prétendu avilir la couleur quand il a agité la question. Cette excellente partie de la peinture est trop de son partage pour croire qu'il la méprise, mais il soutient avec justice qu'elle est moins noble et moins nécessaire que le dessin, et que la bonne politique ne veut pas qu'elle lui soit préférée quand on enseigne les élèves; sachant bien que si, dans ces commencements ils n'étoient retenus par la force de la raison, ils se rebuteroient des difficultés et de l'amertume du dessin pour courir aux amorces et aux flatteries de la couleur. Chaque jour on en voit l'expérience, au désavantage de l'art. On verra bientôt, dans un traité particulier qu'il mettra au jour, les solides raisons qui décident la question. Mais enfin les particuliers dont j'ai parlé furent en ce temps-là d'autant plus à craindre pour l'Académie, qu'ils venoient triompher dans le poste même qui avoit été choisi pour les détruire. On crut donc arrêter leurs abus, ou s'il faut ainsi dire, leurs attentats, en discontinuant les conférences jusqu'à la guérison de M. le Brun, et, quand on les recommença, il y eut encore de l'une à l'autre des intervalles extraordinaires comme l'ordre des dates le justifiera. (*Manuscrit de Guillet.*)

Le sujet du discours et du tableau avoit été pris dans le XXIVe chapitre de la Genèse, qui rapporte qu'un des serviteurs d'Abraham, faisant un voyage pour chercher la fille qu'Isaac devoit épouser, et se trouvant pressé d'une soif extrême, rencontra Rébecca qui venoit de puiser de l'eau, et qui, d'une manière obligeante, en donna à ce voyageur et aux chameaux de sa suite, ce qui lui faisant connoître que Rébecca étoit la fille qu'il venoit chercher, il lui fit présent de deux pendants d'oreilles et de deux bracelets d'or.

Le discours de M. de Champaigne commençoit par l'éloge de M. Poussin, et marquoit avec justice que cet excellent peintre avoit été, dans son art, l'honneur de la France et l'admiration des étrangers. Il ajoutoit que le tableau de Rébecca avoit extrêmement contribué à lui acquérir une réputation si bien fondée. Il soutenoit ensuite que l'excellence de la peinture dépendoit moins des règles de l'art que d'un beau génie, mais que tout cela se rencontroit dans ce tableau, et il y remarqua la pratique de trois ou quatre règles générales et importantes.

Il établissoit, pour la première, celle de représenter l'action principale du sujet avec tant d'art, qu'elle soit distinguée sans peine des circonstances qui l'accompagnent; il prouvoit que, dans le tableau de M. Poussin, l'œil s'attachoit d'abord aux principales figures de l'histoire, et par leurs attitudes, les démêloit aisément d'avec les moins nécessaires; que le serviteur d'Abraham exprimoit le sujet par son action; qu'en faisant ses présents à Rébecca, il témoigne être persuadé que c'est elle qu'il cherche, et qu'à jeter les yeux sur l'air modeste de Rébecca et sur l'apparente irrésolution où elle est d'accepter les présents qu'on veut lui faire, on trouve en elle un caractère de pudeur et de générosité propre aux grandes âmes et surtout aux personnes de son sexe; ce qui sert beaucoup à distinguer cette figure des autres moins importantes au sujet.

M. de Champaigne avoit donné pour seconde règle générale l'ordonnance par groupes, et montra qu'elle est pratiquée admirablement dans ce tableau, puisqu'on y voit plusieurs figures qui forment des compagnies ou bandes séparées, comme il arrive ordinairement dans les assemblées nombreuses, car

alors il est naturel que les personnes se séparent en différentes troupes, chacun cherchant à se tirer de la foule pour se joindre avec des gens qui aient les mêmes intérêts ou les mêmes inclinations. De sorte qu'un peintre qui traite de grands sujets doit observer avec soin une judicieuse distribution de figures par groupes.

Il disoit ensuite que l'expression est la troisième partie de la peinture, et qu'elle est exactement observée sur chaque figure de ce tableau. Il faisoit remarquer la figure d'une fille qui est appuyée sur un vase proche du puits. A la considérer, il semble qu'elle blâme Rébecca d'avoir accepté le présent d'un homme inconnu. Mais, là-dessus, M. de Champaigne voulut faire remarquer que M. Poussin avoit imité les proportions et les draperies de cette figure sur les antiques, et qu'il s'en étoit toujours fait une étude servile et particulière. Il s'étoit expliqué d'une manière qui sembloit reprocher à M. Poussin un peu de stérilité et le convaincre d'avoir trop emprunté le secours des anciens, jusqu'à l'accuser de les avoir pillés. Mais dans le temps que M. de Champaigne parloit ainsi, M. le Brun l'avoit interrompu, et, prenant la parole en faveur de M. Poussin, avoit dit que les hommes savants qui travaillent à de mêmes découvertes et qui se proposent un même but peuvent s'accorder et convenir ensemble, sans que les uns ni les autres méritent le titre d'imitateurs ou de plagiaires. De sorte qu'il falloit faire différence entre les concurrents et les copistes et ne pas confondre avec les choses qui sont pillées et contrefaites celles qui d'elles-mêmes sont conformes; que tous les historiens, qui ont écrit d'original sur un même sujet, n'ont pu s'empêcher de convenir des choses de fait, quoiqu'ils ne se soient jamais consultés; qu'à leur exemple, M. Poussin ayant étudié et découvert les véritables effets de la nature, à l'envi des habiles gens de l'antiquité, il en avoit fait comme eux un bon choix et un bon usage, et ne pouvoit manquer de se rencontrer avec leurs idées; que si on ne fait ces distinctions, on aura l'injustice d'accuser tous les grands ouvriers de l'antiquité de s'être copiés l'un l'autre, puisqu'ayant pris la nature et le vrai pour modèles, il a fallu de nécessité qu'ils aient gardé dans leurs figures les mêmes proportions et suivi les mêmes principes; qu'à la vérité les Grecs ont eu de

grands avantages sur nous, parce que leur pays produisoit ordinairement des personnes mieux faites que le nôtre, et leur fournissoit de plus beaux modèles; qu'ils portoient des habits qui ne leur gênoient point le corps et ne gâtoient rien à la forme des parties apparentes; que même ces habits ne leur couvroient le corps qu'à demi, ce qui donnoit la commodité à leurs peintres et à leurs sculpteurs d'en mieux observer les beautés; que, pour plus de facilité, ils avoient incessamment devant leurs yeux de jeunes esclaves presque tous nus, outre les athlètes robustes et bien faits dont les spectacles fréquents donnoient à ces excellents ouvriers une ample matière d'étude et de perfection.

M. le Brun ayant fini de la sorte, M. de Champaigne avoit repris la parole et revenoit à la figure de fille qui est appuyée sur son vase. Il disoit que les autres figures de filles qui font groupe avec celle-là expriment sur leur visage un sourire mêlé de fierté et de dépit, comme si elles étoient jalouses de voir qu'on leur préfère Rébecca. Il y en a une vêtue de vert et de rouge, dont l'embarras est remarquable. Elle regarde ce qui se passe entre Rébecca et le serviteur d'Abraham, sans songer qu'elle verse de l'eau à une de ses compagnes, qui, ayant déjà sa cruche pleine, semble reprocher à cette personne distraite qu'elle ne prend pas garde à ce qu'elle fait. Les grâces et la force de l'expression paroissent encore sur trois ou quatre figures de filles qui sont plus reculées. Une d'entre elles tient sa cruche sur sa tête avec ses deux mains et regarde Rébecca avec toute l'attention d'une personne curieuse. Une autre, appuyée sur l'épaule d'une de ses compagnes qu'on ne voit que par le dos, semble en appeler une troisième dont l'attitude mérite d'être admirée, car, ayant déjà un de ses vases sur la tête, elle se montre attentive à ce qui se passe et se baisse en étendant la main pour prendre l'autre vase qui est à terre, se faisant voir dans une action si naturelle, si aisée et si bien exprimée, qu'elle semble avoir épuisé toute l'industrie du pinceau. Cette troupe de filles se retire ou se dispose à se retirer, soit que le dépit les chasse de là, ou que leur devoir les rappelle chez elles.

M. de Champaigne ajoutoit que la distribution des couleurs, des lumières et des ombres est traitée judicieusement

dans ce tableau, surtout dans l'union douce et imperceptible du paysage et des figures, car, bien que le paysage soit fort gai et même beaucoup varié, il semble que ce soit un fond uni, parce qu'il n'ôte rien aux figures de leur force et de leur relief.

Après des éloges que M. Poussin a si bien mérités, M. de Champaigne voulant faire remarquer dans ce tableau une circonstance qu'il n'approuvoit pas, protesta qu'il ne se portoit point à cette critique par un esprit téméraire et méprisant, mais seulement pour s'instruire d'un doute et examiner tout ce qui peut servir à l'avantage de l'art, selon la liberté qu'en a donnée l'illustre protecteur de l'Académie, qui veut qu'à force d'objections et de sages disputes on aille chercher la vérité jusque dans sa source. Il dit donc qu'il lui sembloit que M. Poussin n'avoit pas traité le sujet de son tableau avec toute la fidélité de l'histoire, parce qu'il en avoit retranché la représentation des chameaux dont l'Écriture fait mention, quand elle dit que le serviteur d'Abraham reconnut Rébecca aux soins officieux qu'elle prit de donner à boire à ses chameaux aussi bien qu'à lui. L'Écriture spécifie qu'en effet ces animaux burent de l'eau qu'elle leur donna et qu'à l'instant même elle reçut le présent des bracelets et des pendants d'oreilles; ce qui méritoit bien d'être marqué dans le tableau pour prouver l'exactitude et la fidélité du peintre dans un sujet véritable. Il ajouta que peut-être prétendroit-on excuser M. Poussin en disant qu'il n'a voulu représenter que des objets agréables dans son ouvrage, et que la difformité des chameaux en auroit été une dans son tableau. M. de Champaigne soutint que cette excuse seroit frivole, et qu'au contraire la laideur de ces animaux auroit même rehaussé l'éclat de tant de belles figures, car, selon lui, toutes les choses du monde ne paroissent jamais tant que lorsqu'elles sont opposées à leurs contraires. La vertu n'étant pas comparée au vice semble moins charmante et moins aimable, et M. Poussin même n'auroit jamais si agréablement distribué la lumière dans son tableau, s'il n'y avoit jeté des ombres.

M. le Brun prit encore la parole et demanda à M. de Champaigne s'il croyoit que M. Poussin eût ignoré l'histoire de Rébecca. Là-dessus M. de Champaigne convint avec toute l'assemblée que M. Poussin avoit eu trop de lumière et trop

d'érudition pour avoir ignoré ce trait de l'histoire sacrée ; ce qui engagea M. le Brun à dire que les chameaux n'avoient pas été retranchés de ce tableau sans une solide réflexion ; que M. Poussin, cherchant toujours à épurer et à débarrasser le sujet de ses ouvrages et à faire paroître agréablement l'action principale qu'il y traitoit, en avoit rejeté les objets bizarres qui pouvoient débaucher l'œil du spectateur et l'amuser à des minuties ; que le champ du tableau n'est destiné que pour les figures nécessaires dans le sujet et pour celles qui sont capables d'une expression ingénieuse et agréable, de sorte qu'il n'avoit pas dû être occupé par une suite de chameaux, aussi ingrate pour le travail qu'embarrassante par le nombre, car la Genèse fait mention de dix chameaux, et s'il avoit fallu traiter le sujet avec la fidélité et l'exactitude que les critiques prétendent, on en devoit ponctuellement mettre dix et faire une caravane complète ; que M. Poussin faisoit souvent réflexion sur ce mélange incompatible et disoit pour maxime, que la peinture aussi bien que la musique a ses modes particuliers, et que, dans la proportion harmonique des anciens, le mode phrygien destiné pour les airs militaires n'entroit jamais dans le dorien qui étoit affecté au culte divin, et jamais le mode ionien, entrecoupé de fredons, ne se mêloit avec l'éolien qui étoit simple et naturel, chaque mode ayant ses règles propres qui ne se confondoient point l'une avec l'autre ; que sur cet exemple, M. Poussin, ayant considéré les espèces particulières des sujets qu'il traitoit, y supprimoit les objets qui, à force d'être dissemblables, y auroient été difformes, et il les regardoit comme de légères circonstances qui, étant retranchées, ne faisoient aucun préjudice à l'histoire. Il disoit que la poésie en usoit ainsi et ne permettoit pas que dans un même sujet l'expression aisée et familière du poème comique se mêlât avec la pompe et la gravité de l'héroïque. M. le Brun ajouta encore aux remarques de M. Poussin que la poésie évitoit même le récit des actions bizarres dans un ouvrage sérieux, et qu'un excellent poète de notre temps, décrivant le combat d'Alexandre contre Porus, avoit retranché de sa narration que Porus étoit alors monté sur un éléphant, de peur que, faisant mention d'une espèce de monture rejetée de nos escadrons, il n'effarouchât l'oreille de ses auditeurs, et que la matière principale ne fût

troublée par ce petit détail qui est contraire à nos manières de combattre. Pourra-t-on dire avec justice que l'histoire sacrée et la profane aient reçu une atteinte quand d'un côté on aura négligé de parler de l'éléphant, et que de l'autre côté on aura retranché la représentation des chameaux? Pour mieux autoriser cette opinion, M. le Brun y joignit encore un exemple digne de vénération et dit que d'ordinaire, en représentant Jésus-Christ mourant sur le Calvaire on n'y faisoit paroître que cinq figures, et trois le plus souvent, quoiqu'il soit bien constant qu'il y vînt alors de Jérusalem une foule d'autant plus grande que la solennité de la fête de Pâques y avoit attiré presque tout le peuple de la Judée.

En cette occasion les peintres ne peuvent pas supposer avec vraisemblance que la multitude regardoit de loin le spectacle, car qui auroit empêché qu'elle n'approchât, et n'est-il pas bien apparent que la foule des juifs déjà prévenue de la vie prodigieuse de Jésus-Christ, et curieuse d'en voir la fin, environnoit de tous côtés le pied de la croix? Mais les peintres ont sagement considéré que s'ils étaloient un embarras si énorme, ils satisferoient mal la piété des personnes contemplatives, parce que tant de divers objets interromproient leurs méditations et leur ferveur.

Quoique ces raisons eussent satisfait la plus grande partie de l'assemblée, il y eut encore quelques partisans de M. de Champaigne qui s'opiniâtrèrent à soutenir que l'histoire de Rébecca eût été plus intelligible en y représentant du moins trois ou quatre chameaux, et que M. Poussin ne l'ayant pas observé, il n'y avoit personne qui ne prît le serviteur d'Abraham pour un marchand qui cherche à vendre ses joyaux et qui va les montrer. Mais M. le Brun tourna les armes de ses censeurs contre eux-mêmes, et, leur faisant considérer que les chameaux servent de voiture ordinaire aux marchands du Levant, il leur dit que tout au contraire si on représentoit quelques-uns de ces animaux auprès du serviteur d'Abraham, ce seroit le vrai moyen de le faire prendre pour un marchand forain, qui, chemin faisant, exerce son trafic auprès de ces filles, et qu'ainsi le peintre, en supprimant cette circonstance, avoit détourné l'erreur où l'on seroit tombé, s'il eût observé ce que les critiques souhaitoient de son pinceau. Il ajouta que de quelque

caractère qu'un peintre se puisse servir pour expliquer le sujet de son tableau, il se rencontre toujours des interprètes grossiers ou mal intentionnés qui entreprendront d'altérer ou d'obscurcir la vérité de toutes choses, et le peintre qui voudroit satisfaire l'ignorance des uns, ou prévenir la malice des autres, seroit à la fin obligé d'écrire dans son tableau le nom des objets qu'il y auroit représentés.

On fit encore réflexion sur ce que M. de Champaigne avoit dit que la laideur des chameaux auroit même servi à relever l'éclat de tant de belles figures, et que toutes les choses du monde ne paroissent jamais tant que lorsqu'elles sont opposées à leurs contraires. On combattit l'objection en disant qu'il étoit vrai que les choses ainsi opposées paroissent beaucoup, mais qu'il n'étoit pas vrai qu'elles en parussent plus à propos ni avec plus de symétrie. En effet, si, pour rendre la vertu plus aimable et plus éclatante, il la falloit opposer ou comparer au vice, il s'ensuivroit que les hommes de probité ne pourroient jamais être dans une véritable splendeur que lorsqu'ils seroient confrontés à des scélérats; ainsi il sembleroit que le bien ne se pourroit passer du mal, et que la vertu seroit redevable au vice de tout ce qu'elle a de brillant. Et quand, pour soutenir le même axiome, M. de Champaigne a dit que M. Poussin n'auroit pu former les beautés du tableau de Rébecca sans le secours des ombres, il a dit vrai, et n'a rien prouvé qui lui soit favorable, car les ombres et les jours sont des parties relatives et réciproques, toutes deux essentielles dans la peinture, qui en cela et en toute autre chose veut imiter les effets naturels, et si, selon la maxime qu'on venoit d'alléguer, on vouloit faire un tableau où les ombres n'accompagnassent pas la lumière, il faudroit renverser l'ordre de la nature qui a rendu ces deux accidents inséparables. Ainsi les ombres ne doivent pas être considérées comme l'ornement d'un tableau, mais comme une nécessité absolue, quoiqu'il soit vrai que leur judicieuse économie est un des plus grands secrets de l'art.

Mais enfin, pour vider la question à l'avantage de M. Poussin, on considéra qu'en homme savant il avoit encore autorisé le tableau de Rébecca, par le texte de l'Écriture sainte, parce que la Genèse marque expressément que Rébecca ayant donné à boire au serviteur d'Abraham, courut au puits une seconde fois

et y puisa de l'eau pour ses chameaux, ce qui marque la distance qu'il y avoit entre les chameaux et le puits; de sorte que M. Poussin a pu supposer sur un fondement solide que ces animaux avoient été tirés à l'écart comme si la bienséance eût exigé qu'on les eût séparés d'une troupe de filles agréables, surtout dans le temps qu'on alloit contracter un mariage avec une d'entre elles; ce qui demandoit toute la circonspection et la propreté d'une entrevue galante et polie.

Après que l'historiographe eut fait la lecture de cette dissertation, l'Académie agita si, sur l'exemple de M. Poussin, un peintre pouvoit retrancher du sujet principal de son tableau les circonstances bizarres et embarrassantes que l'histoire ou la fable lui fournissent. — Mgr Colbert ayant été supplié de se prononcer sur cette matière, il s'en défendit longtemps, et dit que ces discussions étoient absolument du fait des académiciens. Dans ce moment, un particulier (M. Coypel) opposa un exemple à celui de M. Poussin, et dit que le Carrache, dans un tableau qui représentoit la Nativité du Sauveur, n'avoit pas fait de difficulté de mettre sur la première ligne de ce tableau un bœuf et un âne qui en occupoient presque toute la largeur, et qui laissoient dans le fond et sur les côtés les principales figures du sujet. Une personne de la compagnie (M. le Brun) répliqua que le Carrache n'étoit pas plus digne d'estime ni d'imitation. Au contraire, il avoit péché contre les règles de la composition, qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent, ou du moins dominent sur les plus nobles, quand même les uns et les autres seroient également nécessaires à l'explication du sujet. Mais, sans aucun contredit, le bœuf et l'âne sont si peu nécessaires dans un tableau de la Nativité, qu'ils y passent pour une pure chimère, sans avoir aucun fondement dans l'Évangile, et tout au plus ils n'y doivent être considérés que comme une allégorie tirée de quelques passages du Vieux Testament. Cette contestation ayant obligé Mgr Colbert à prendre la parole, il dit que, sans prétendre donner aucune décision sur cette matière, sa pensée étoit que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment.

caractère qu'un peintre se puisse servir pour expliquer le sujet de son tableau, il se rencontre toujours des interprètes grossiers ou mal intentionnés qui entreprendront d'altérer ou d'obscurcir la vérité de toutes choses, et le peintre qui voudroit satisfaire l'ignorance des uns, ou prévenir la malice des autres, seroit à la fin obligé d'écrire dans son tableau le nom des objets qu'il y auroit représentés.

On fit encore réflexion sur ce que M. de Champaigne avoit dit que la laideur des chameaux auroit même servi à relever l'éclat de tant de belles figures, et que toutes les choses du monde ne paroissent jamais tant que lorsqu'elles sont opposées à leurs contraires. On combattit l'objection en disant qu'il étoit vrai que les choses ainsi opposées paroissent beaucoup, mais qu'il n'étoit pas vrai qu'elles en parussent plus à propos ni avec plus de symétrie. En effet, si, pour rendre la vertu plus aimable et plus éclatante, il la falloit opposer ou comparer au vice, il s'ensuivroit que les hommes de probité ne pourroient jamais être dans une véritable splendeur que lorsqu'ils seroient confrontés à des scélérats; ainsi il sembleroit que le bien ne se pourroit passer du mal, et que la vertu seroit redevable au vice de tout ce qu'elle a de brillant. Et quand, pour soutenir le même axiome, M. de Champaigne a dit que M. Poussin n'auroit pu former les beautés du tableau de Rébecca sans le secours des ombres, il a dit vrai, et n'a rien prouvé qui lui soit favorable, car les ombres et les jours sont des parties relatives et réciproques, toutes deux essentielles dans la peinture, qui en cela et en toute autre chose veut imiter les effets naturels, et si, selon la maxime qu'on venoit d'alléguer, on vouloit faire un tableau où les ombres n'accompagnassent pas la lumière, il faudroit renverser l'ordre de la nature qui a rendu ces deux accidents inséparables. Ainsi les ombres ne doivent pas être considérées comme l'ornement d'un tableau, mais comme une nécessité absolue, quoiqu'il soit vrai que leur judicieuse économie est un des plus grands secrets de l'art.

Mais enfin, pour vider la question à l'avantage de M. Poussin, on considéra qu'en homme savant il avoit encore autorisé le tableau de Rébecca, par le texte de l'Écriture sainte, parce que la Genèse marque expressément que Rébecca ayant donné à boire au serviteur d'Abraham, courut au puits une seconde fois

et y puisa de l'eau pour ses chameaux, ce qui marque la distance qu'il y avoit entre les chameaux et le puits; de sorte que M. Poussin a pu supposer sur un fondement solide que ces animaux avoient été tirés à l'écart comme si la bienséance eût exigé qu'on les eût séparés d'une troupe de filles agréables, surtout dans le temps qu'on alloit contracter un mariage avec une d'entre elles; ce qui demandoit toute la circonspection et la propreté d'une entrevue galante et polie.

Après que l'historiographe eut fait la lecture de cette dissertation, l'Académie agita si, sur l'exemple de M. Poussin, un peintre pouvoit retrancher du sujet principal de son tableau les circonstances bizarres et embarrassantes que l'histoire ou la fable lui fournissent. — Mgr Colbert ayant été supplié de se prononcer sur cette matière, il s'en défendit longtemps, et dit que ces discussions étoient absolument du fait des académiciens. Dans ce moment, un particulier (M. Coypel) opposa un exemple à celui de M. Poussin, et dit que le Carrache, dans un tableau qui représentoit la Nativité du Sauveur, n'avoit pas fait de difficulté de mettre sur la première ligne de ce tableau un bœuf et un âne qui en occupoient presque toute la largeur, et qui laissoient dans le fond et sur les côtés les principales figures du sujet. Une personne de la compagnie (M. le Brun) répliqua que le Carrache n'étoit pas plus digne d'estime ni d'imitation. Au contraire, il avoit péché contre les règles de la composition, qui ne permettent pas que les plus vils objets d'un tableau étouffent, ou du moins dominent sur les plus nobles, quand même les uns et les autres seroient également nécessaires à l'explication du sujet. Mais, sans aucun contredit, le bœuf et l'âne sont si peu nécessaires dans un tableau de la Nativité, qu'ils y passent pour une pure chimère, sans avoir aucun fondement dans l'Évangile, et tout au plus ils n'y doivent être considérés que comme une allégorie tirée de quelques passages du Vieux Testament. Cette contestation ayant obligé Mgr Colbert à prendre la parole, il dit que, sans prétendre donner aucune décision sur cette matière, sa pensée étoit que le peintre doit consulter le bon sens et demeurer en liberté de supprimer dans un tableau les moindres circonstances du sujet qu'il traite, pourvu que les principales y soient expliquées suffisamment.

NICOLAS-PIERRE LOIR

PEINTRE

(1624-1679)

SUR

L'HIVER OU LE DÉLUGE

PAR NICOLAS POUSSIN

SOMMAIRE : Le *Déluge* est l'un des derniers ouvrages de Poussin. — Cette composition se rattache à trois autres tableaux du maître. — L'hiver est un theme ingrat pour le peintre. — Description du tableau. — Harmonie de l'ensemble. — La lumière. — Les tons des draperies. — L'expression générale.

Dans l'assemblée du 4 août 1668, M. Loir lut un discours contenant les observations qu'il avoit faites sur un tableau de M. Poussin, qui, pour représenter la saison de l'hiver, avoit choisi le sujet du Déluge, décrit dans le septième chapitre de la Genèse. Ce tableau avoit été apporté du Cabinet du roi, et mis à la vue de la compagnie. M. Loir dit d'abord que, depuis un an, les discours prononcés dans l'Académie avoient prouvé que les plus grands peintres s'étoient distingués à traiter des sujets nobles, grands, diversifiés et d'une fécondité extraordinaire ; mais, comme ces hommes illustres n'ont aussi rien négligé dans des sujets très ingrats, et y ont même signalé la force de leur génie, il ne pouvoit mieux justifier leurs heureux succès dans des matières stériles qu'en proposant le tableau du Déluge, qui, étant un de ceux que M. Poussin avoit faits sur la fin de ses jours, quelque ingrat qu'en fût le sujet, il ne laissoit pas de conserver partout une égale force, et de montrer ainsi que ce fameux peintre avoit même fait admirer son talent dans le déclin de sa vie.

M. Loir ajoutoit que ce tableau avoit été peint pour en accompagner trois autres que M. Poussin avoit faits pour repré-

senter les trois autres saisons de l'année. Mais, comme ces sujets sont aussi tirés de l'Écriture sainte, et que M. Loir ne les a pas spécifiés, les curieux ne seront pas fâchés d'apprendre que, pour représenter le *Printemps*, M. Poussin avoit pris pour sujet la création de l'homme et les délices du paradis terrestre, ce qui est pris du troisième chapitre de la Genèse ; qu'ensuite il avoit figuré l'*Été* en représentant la moisson où se trouvèrent Booz, Bethléemite, et Ruth, fille moabite, ce qui est tiré du second chapitre de Ruth ; et qu'enfin M. Poussin avoit représenté l'*Automne* en figurant Caleb, fils de Jephone, de la tribu de Juda, qui revient avec Josué de la terre de promission, dont ils ont heureusement fait la découverte, et d'où ils rapportent plusieurs fruits qu'ils y ont cueillis, comme il est marqué dans le treizième chapitre des *Nombres*.

Le discours de M. Loir faisoit donc remarquer que le sujet du Déluge, choisi pour figurer l'hiver, étoit une matière très stérile, parce qu'une pluie continuelle et un temps couvert, inséparables du déluge, ôtoient le moyen de faire paroître avantageusement des objets agréables. Aussi, comme dans cet ouvrage on ne voit pas de grandes figures dont les parties puissent être examinées dans leur détail, M. Loir dit qu'il marqueroit simplement de quelle façon le peintre a traité son sujet pour représenter en quel état pouvoient paroître l'air et la terre, lorsqu'une si grande abondance d'eau fit une inondation universelle.

Il ajouta qu'il parleroit succinctement de la disposition générale de tout le corps du tableau, du peu de figures qu'on y voit et qui représentent des personnes qui se noient ou qui tâchent à se sauver ; qu'il ne diroit qu'un mot de la distribution de la lumière, qui ne paroît que comme dans un brouillard fort épais au travers des nuages ; qu'il marqueroit aussi de quelle sorte elle se répand ; et qu'enfin il passeroit à la judicieuse économie des couleurs dans tous les objets du tableau.

Il fit donc remarquer l'harmonie du tout ensemble, et que, comme l'air semble être privé de lumière, les nuages, l'eau et la terre sont presque d'une même teinte, que les arbres, battus d'un violent orage et d'une pluie continuelle, sont tous penchés sur la terre ; que les roches sont lavées et comme

transparentes, au travers de l'eau qui en dégoutte ; que de plus l'eau qui tombe dans les cascades et entre les rochers n'a nul éclat de lumière, et ne paroît qu'une terre détrempée, et qu'à l'égard des figures, leurs habits sont tous mouillés; que chacune pour se sauver fait des efforts dont les expressions sont merveilleuses, et qu'on en voit qui paroissent à demi mortes de frayeur, de langueur et de peine.

A l'égard de la lumière, elle est foible, parce que le soleil est presque caché. Elle ne vient que du seul éclat des éclairs, qui même, n'ayant pas de force au milieu de la pluie, répandent cette lumière très foible et uniforme sur les corps mouillés, qui n'ont pas aussi de fortes ombres, non plus que les vêtements des figures.

Pour ce qui regarde les couleurs, elles tiennent toutes de la teinte générale de l'air, M. Poussin n'ayant pas voulu que dans les roches et les terrasses il y eût rien qui ne convînt à la couleur universelle. Les diverses sortes d'habits des figures étant mouillées, ne laissent pas de conserver, chacune en particulier, sa couleur naturelle et distincte avec tant d'art, que toutes ces couleurs font une union et une harmonie dignes d'être admirées.

Après que M. Loir eut prononcé ce discours de vive voix, il en fit remarquer les circonstances, en indiquant sur les parties du tableau, ce qu'il avoit dit touchant les effets de la lumière, l'union des couleurs et les expressions du tout ensemble.

COMMENTAIRE

C'est, nous l'avons vu, le 4 août 1668, que Nicolas Loir donna lecture de cette conférence dans la salle des séances de l'Académie. Le tableau de Nicolas Poussin, faisant partie du Cabinet du roi, avait été placé, à cet effet, sous les yeux des académiciens et du public.

Qu'est devenu le texte écrit de Nicolas Loir ? L'analyse trop sommaire que nous donnons ici est l'ouvrage de Guillet de Saint-Georges. On la trouvera dans les *Mémoires inédits des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*[1]. Elle fait suite au « Mémoire » con-

1. Tome Ier, p. 342-345.

sacré par l'historiographe à Loir, et Guillet nous informe que le manuscrit du peintre existait en 1694. Voici, en effet, ce qu'il écrit :

« On relut encore son discours à l'Académie le 3 avril 1694, et on fit alors une réflexion particulière sur le tableau, car on remarqua que M. Poussin y avoit représenté l'*Hiver* sans y faire paroître de neige, et cependant, en nos régions, la neige est un des effets naturels de la température de l'air qui règne en cette saison ; mais on considéra que M. Poussin, homme d'un génie très éclairé, avoit affecté de représenter les saisons de l'année telles qu'on les voit dans les climats brûlants des régions du Levant et surtout dans la région où les actions du sujet s'étaient passées, si on excepte le tableau qui représente le Paradis terrestre, puisque le terrain est d'une espèce toute singulière, et que la région de ce Paradis n'est connue que par des conjectures spéculatives, comme, entre autres, saint Augustin en a dit quelque chose en écrivant à Paulus Prosius. Mais enfin, à l'égard du discours de M. Loir, il doit être d'autant plus estimé qu'il a été vu en particulier par M. Coypel, le père, recteur de l'Académie, et par M. Monier, qui en est professeur, tous deux s'étant fait un grand plaisir de l'examiner, et marquer ainsi l'estime qu'ils font des excellents ouvrages de M. Poussin[1]. »

Tous les éloges de Guillet ne vaudront jamais, à nos yeux, le texte authentique de Loir : c'est ce manuscrit que nous aurions voulu publier.

Nicolas Loir, nous dit l'historiographe de l'Académie, fit en 1669 une conférence sur le *Martyre de saint Étienne*, par Annibal Carrache[2]. Nous ne retrouvons aucune trace de ce discours.

Le tableau de Nicolas Poussin, l'*Hiver ou le Déluge*, est au Louvre[3]. Il provient de la collection de Louis XIV.

1. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, etc., t. Ier, p. 345.
2. *Mémoires inédits*, etc., t. Ier, p. 341.
3. N° 451 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1874.

JEAN NOCRET

PEINTRE

(1612-1672)

SUR

LE RAVISSEMENT DE SAINT PAUL

PAR NICOLAS POUSSIN

SOMMAIRE : Description du tableau. — Contours, attitudes, expression, jeux de lumière, proportions. — Perspective aérienne. — Composition. — Draperies. — Ce que Nocret appelle les « commandements du sujet. » — Richesse du coloris. — Accessoires. — Unité.

Le tableau que M. Nocret se proposa pour son discours est de la main de M. Poussin et représente le Ravissement de saint Paul que trois anges portent au ciel, ce qui répond au témoignage que ce grand apôtre en a rendu lui-même dans le XIIe chapitre de sa seconde épître aux Corinthiens, et s'accorde à ce qui est marqué dans le IXe chapitre des *Actes des Apôtres* [1].

On trouve dans ce tableau, comme le remarque M. Nocret, une savante pratique de tout ce qui s'étoit déjà dit dans l'Académie touchant l'art de bien traiter les contours, de donner aux figures leur attitude naturelle, de leur faire exprimer les plus secrets mouvements de l'esprit, de distribuer à propos les jours et les ombres, de faire avancer ou fuir les objets avec jugement, et d'observer exactement les proportions.

La partie de l'air qui règne derrière le groupe de ces quatre figures est d'une teinte fort douce et soutient une nuée légère et transparente, pour donner moyen aux parties supérieures du tableau de se détacher sans confusion. Le lointain

1. M. l'abbé Gallois m'a dit que, dans la bibliothèque du roi, parmi les Théologies in-4°, il y a un traité *De raptu sancti Pauli ad tertium cœlum.* (Note de Guillet.)

marque une grande étendue de terrain par le sage ménagement des couleurs et de la lumière, et surtout par l'effet d'un grand jour qui tombe sur l'escalier d'un édifice.

Dans le vol des anges, on voit une légèreté la plus aisée et la plus libre du monde; on diroit que le saint facilite cette rapidité par l'ardeur qu'il a d'être élevé dans le ciel, y tendant les bras et y portant la vue avec un transport divin, comme si l'impatience le pressoit extraordinairement. Sa tête est éclairée d'une lumière douce qui fait un agréable contraste avec la noirceur des cheveux. Les diverses parties de son corps reçoivent l'ombre et le jour avec toute l'économie que demandent leurs différentes situations au respect de la lumière, et selon cet art merveilleux qui les doit faire approcher ou reculer, ce qui se peut remarquer particulièrement au bras droit et à la main droite. La draperie rouge qui sert de manteau à cette figure forme plusieurs grands plis fort étendus, tant pour le ménagement du nu que pour celui des jours et des ombres qui s'y répandent. Comme le tissu de la robe paroît plus fin, les plis en sont beaucoup plus serrés. Cette draperie est de couleur verte, pour mieux relever les carnations vers le genou et vers la jambe, et son ombre ne sert pas seulement à mieux détacher le bras de l'ange qui est auprès, mais aussi à faire un contraste avec la lumière principale, qui règne avec une force dominante dans le tableau.

« La plus grande lumière [1] et la plus apparente domine généralement sur tout le tableau; car c'est une règle que la plupart des fameux auteurs ont fort observée de n'avoir jamais deux commandants aux sujets que l'on veut traiter, et il n'y a point de partie, quelque inférieure qu'elle puisse être, qui n'ait dans son espèce la même autorité que la plus forte pourroit avoir. » Donc, chaque espèce a son commandant particulier, et il y a plus d'un commandant dans le sujet; toutefois, il dit qu'il n'en faut jamais deux.

L'ange qu'on voit sous la draperie d'un bleu assez doux en fait paroître les carnations avec plus de grâce et de tendresse, quoiqu'il ne reçoive de clarté que par quelques échappées de lumière qui se répand sur ses bras et sur l'extré-

1. Guillet emprunte ici quelques lignes au discours de Nocret.

mité d'une manche retroussée auprès de l'épaule. Des deux autres anges, celui qui semble s'approcher le plus de nos yeux et qui est vêtu d'un jaune doré fort léger, porte une étole dont les deux bouts échappés représentent l'autorité divine, à ce que dit M. Nocret. Le troisième paroît avec une draperie de couleur de lin qui fait une union tendre et douce avec le champ du tableau et qui s'y perd insensiblement. Ils semblent montrer à saint Paul le chemin qu'ils prennent et s'entretenir avec lui de la félicité qui comblera bientôt leurs souhaits. Cette expression est vive et naturelle et fit dire pour conclusion à M. Nocret qu'elle étoit dignement soutenue dans ce tableau par toutes les autres parties essentielles de la peinture, et que M. Poussin ne s'y étoit pas moins fait admirer que dans les autres ouvrages qui sont sortis de sa main, de sorte qu'il devoit être proposé aux élèves comme le digne sujet de leurs études.

COMMENTAIRE

La conférence de Nocret sur le *Ravissement de saint Paul* dut être prononcée le samedi 6 décembre 1670. En effet, le 29 novembre précédent, l'artiste avait informé l'Académie « qu'il avoit choisy pour sujet de la conférence prochaine un tableau du Poussain représentant le Ravissement de saint Paul [1] ». Or, le 7 octobre 1669, il avait été décidé que les conférenciers devraient communiquer « leur sujet et le projet de leurs discours, en tout ou en substance, en l'assemblée particulière de l'Académie, au samedy précédant l'assemblée publique [2] ». Si Nocret s'est conformé à cet article du règlement, son discours eut lieu le 6 décembre 1670.

Le texte qu'on vient de lire est de Guillet de Saint-Georges et il a été publié pour la première fois dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. Ier, p. 315-317.

Au cours du mémoire historique sur Nocret, recueilli dans le même volume, p. 312, Guillet de Saint-Georges s'exprime ainsi :

« Jean Nocret a fait cinq discours académiques :

« Un sur le *Ravissement de saint Paul* de M. Poussin ;

1. Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, t. Ier, p. 353.

2. Même volume, p. 343.

« Un sur le *Christ* du Guide ;
« Un sur le *Pyrrhus* de M. Poussin ;
« Un sur la *Vierge et l'Enfant Jésus* de Raphaël ;
« Un sur le *Marquis del Vasto* du Titien. »

L'historiographe de l'Académie a vraiment peu de mémoire. Il oublie la conférence de l'artiste prononcée le 1er octobre 1667 sur les *Pèlerins d'Emmaüs* de Paul Véronèse. Félibien l'avait cependant publiée dès 1669, et nos lecteurs en trouveront le texte dans ce volume[1].

Le tableau le *Ravissement de saint Paul* est au Louvre[2]. Il provient de la collection de Louis XIV.

1. Voyez plus haut, p. 40.
2. N° 433 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1874.

MICHEL ANGUIER

SCULPTEUR

(1614-1686)

SUR

L'ART DE TRAITER LES BAS-RELIEFS

SOMMAIRE : Mérite du discours d'Anguier. — C'est le texte du sculpteur qu'on va lire. — Examen du *Passage du Rhin*, bas-relief donné au concours de 1672 pour le prix de Rome. — Plans multiples. — Saillie des figures. — Ce n'est pas d'après cette méthode que sont conçus les bas-reliefs antiques. — Le spectateur d'un bas-relief se tient toujours éloigné de l'œuvre sculptée. — Le bas-relief ne comporte pas plus de quatre plans. — Proportions à observer dans la saillie des figures sur chacun des plans. — Anecdote. — Nécessité de recourir à l'étude de l'antique. — Lois générales observées par les sculpteurs anciens. — Le bas-relief est dépendant du style de l'édifice où il doit prendre place. — Du caractère des figures et des draperies dans un bas-relief destiné à un monument dorique. — Les proportions ramassées indiquent des gens de basse condition. — Des bas-reliefs destinés à des monuments d'ordre corinthien ou composite. — Les bas-reliefs antiques connus des modernes ont été enlevés du lieu pour lesquels ils avaient été sculptés. — Le bas-relief exige peu de personnages. — Il est bon de placer le modele d'un bas relief, à titre d'essai, au lieu que doit occuper l'œuvre définitive. — Tous les sujets ne sauraient être convenablement traités en bas-relief. — Les anciens ont généralement posé les figures de leurs bas-reliefs de trois quarts ou de profil. — Écueils à éviter dans la représentation d'un personnage posé de face. — On ne sculpte généralement que des figures en pied sur un bas-relief.

Michel Anguier a lu quatorze conférences dans l'espace de seize ans qu'il a eu séance dans votre Académie ; le peu de soin qu'on a eu de vos papiers nous a privés des morceaux et même des titres de la plus grande partie, et je crois que la vie ou l'éloge d'Anguier (car à son égard ces mots me paroissent synonymes) ne peut être terminé plus convenablement que par l'extrait d'une conférence qu'il a lue autrefois dans cette Académie et qui nous est heureusement demeurée. L'art de traiter les bas-reliefs sur lesquels on ne sauroit trop méditer s'y trouve très bien expliqué ; au reste, c'est presque toujours lui qui va

parler. On ne sauroit trop, à mon avis, respecter la mémoire des grands hommes et faire connoître toutes les parties de leur mérite.

L'Académie, animée du mouvement d'une juste reconnoissance, avoit résolu de donner à ses élèves pour le sujet de ses grands prix les plus belles actions de Louis XIV, son fondateur ; nos élèves, dit Anguier, ont représenté le Passage du Rhin, pour le prix de cette année 1672, par la dégradation en perspective d'une grande et vaste campagne, la plus profonde qu'ils ont pu faire, dans laquelle ils ont placé leurs figures, tant sur le devant que sur les plans plus éloignés. Selon les règles de la perspective, les principales figures qui sont posées sur le devant doivent être petites et beaucoup plus détachées du fond ; celles qui sont plus éloignées diminuent à proportion, et celles qui sont au delà du fleuve se trouvent, par conséquent, si petites qu'on ne peut leur conserver aucune forme. Cet ordre de bas-relief, quoique naturel, n'a aucun rapport avec les bas-reliefs des sculpteurs antiques ; ils n'ont voulu faire aucune figure inutile, ni qui fussent perdues par la distance de laquelle on devroit les voir. Ils ont eu raison de les tenir, tant celles du devant que celles du derrière, les plus grandes qu'il leur a été possible ; ils vouloient les rendre distinctes et faire connoître le sujet avec peu de figures, de la distance dont il devoit être regardé. En effet, ceux qui ont étudié la sculpture ont reconnu que les anciens sculpteurs ont apporté tous leurs soins à ne pas charger leurs sujets et à bien disposer leurs figures sur la première ligne du devant, les autres sur la seconde et la troisième lignes de la dégradation, et si le fond doit indiquer de l'architecture, elle doit être posée sur une quatrième ligne sans qu'il puisse y en avoir davantage. Ces quatre lignes dégradées selon la perspective ne s'éloignent que fort peu l'une de l'autre, d'autant que la distance doit être beaucoup éloignée. Et vous savez, Messieurs, qu'il faut une longue distance pour embrasser par le rayon visuel une grande face d'édifice ; c'est donc par l'éloignement de cette distance que les quatre lignes positives des figures s'approchent l'une de l'autre, et par conséquent les figures auront peu de différence, en hauteur et en grandeur ; par ce moyen il n'y aura rien de perdu. Les principales figures posées sur la première ligne seront de deux tiers de leur gros-

seur, celles de la seconde ligne de demi-relief, celles de la troisième d'un tiers, enfin celles de la quatrième d'un quart; mais dans les dispositions de bas-reliefs, il faut que le sculpteur agisse encore plus par son bon jugement, par le conseil de personnes éclairées et par les remarques qu'il aura faites sur l'antique, que par la pratique du travail sur la matière. Nous avons vu faire à Rome, au plus habile sculpteur de notre siècle, un grand bas-relief de marbre blanc d'un travail admirable; quand il fut posé, on fut obligé de le changer deux fois de place. Si l'auteur avoit suivi le goût de l'antique, ce bel ouvrage auroit été beau en tous les endroits; mais, étant exécuté à la moderne, il ne peut être bien en aucune place. J'appuie sur cette vérité pour engager nos élèves à n'étudier que les bas-reliefs antiques; ils y remarqueront sans peine l'ordre de la nature pour la composition de l'histoire, la position des figures, l'aisance de leurs actions, la simplicité, le naturel de leurs draperies. Ces quatre points sont importants; aussi les anciens sculpteurs ont été si exacts à les observer que tous leurs bas-reliefs ont une ressemblance générale.

Passons à présent à la manière dont le sculpteur doit travailler, selon les places, à la composition, à l'action des figures, enfin à leurs vêtements.

Il faut commencer par savoir la proportion de la place, et si le bas-relief doit être peu ou beaucoup élevé; s'il l'est peu, on est libre de suivre l'ordre ordinaire des antiques, en s'accordant en quelque façon à l'ordre des colonnes, entre lesquelles l'ouvrage doit être posé. Par exemple, si c'est dans le dorique, les figures seront d'une proportion plus forte, ainsi que les draperies, qu'on aura soin de disposer avec aisance et faisant les plis grands et amples, sans les interrompre par des petits plis, sans les traverser par d'autres, enfin sans les couper par des cassures. Au reste, les figures ne seront ni grossières ni pesantes, car les proportions grosses, courtes et chargées de vêtement indiquent des gens de basse condition, c'est-à-dire que les proportions doivent être grandes et fortes.

La nature nous enseigne à faire les parties qui doivent être fort élevées, plus délicates et plus légères que celles qui sont posées plus bas; par conséquent, si l'on veut exécuter des bas-reliefs qui doivent être fort élevés dans l'ordre corinthien

ou composite, il faudra faire les figures de grande proportion, tenir les draperies délicates, mais grandes et amples, les corps des figures couverts de linges légers qui ne cacheront que médiocrement les contours; les plus grands plis et les chutes des draperies seront fort ouverts et se détacheront du corps des figures. Ce genre de travail les fera paroître fort amples et fort délicates, car les ouvertures des plis légers et délicats produiront de grandes parties ombrées qui formeront un bel accord avec les membres et les grands profils de l'ordre qu'elles accompagneront, ces ordres étant eux-mêmes revêtus de grands et amples contours recouverts de riches ornements, comme une figure le peut être de ses draperies.

Il est pourtant bon d'observer qu'il ne faut pas que les grandes draperies détruisent la force, la rondeur et la grandeur des figures, et qu'il faut repousser en arrière les chutes et les grands plis. Malheureusement, nous ne pouvons tirer aucun exemple des bas-reliefs antiques; il n'y en a presque point qui soient posés dans les places pour lesquelles ils ont été faits. Cependant ceux qui seront bien convaincus et bien pénétrés de ces préceptes pourront démêler que ceux qui sont tels que je viens de le dire, ont été sans doute placés dans une architecture avec laquelle ils étoient accordés.

Ces principes une fois posés, il faut savoir bien le sujet qu'on doit représenter, et comme un bon poète fait sentir un grand sujet en peu de vers, il faut rendre le point d'histoire avec peu de figures, et retrancher toutes les petites choses qui ne peuvent qu'embarrasser la place et l'esprit de l'artiste.

Cette simplicité donnera du mouvement aux principales figures; c'est ce que les Italiens appellent *campegiare*, ce que nous définissons en français par *donner du champ*. Ce moyen est absolument nécessaire pour faire trouver aux principales figures la place suffisante pour se mouvoir, selon les actions qu'elles sont obligées de faire.

On aura soin d'exécuter son modèle sur la place de la même grandeur que doit être le marbre, pour juger de l'effet des figures en se plaçant à la distance à laquelle elles doivent être vues. Au reste, ce n'est pas quelquefois le beau travail du marbre qui donne la beauté au tout ensemble, c'est le contraste agréable.

Il faut encore remarquer que toutes les actions ne sont pas heureuses en bas-reliefs. Les sculpteurs anciens ont ordinairement posé leurs figures de trois quarts ou de côté, d'autant qu'elles sont susceptibles de différentes attitudes; mais, si on est obligé de mettre des figures de face, il faut prendre garde de ne point trop faire avancer leurs bras ou ce qu'elles tiendront, ou de trop reculer leurs jambes, car les unes ou les autres de ces parties se trouveroient hors de la perspective et de la saillie du bossage. Les figures en pied sont les plus heureuses dans ce genre d'ouvrages, car les draperies ont plus de liberté.

COMMENTAIRE

Cette conférence a été prononcée devant l'Académie en sa séance du 9 juillet 1673. A défaut d'une note de Guillet de Saint-Georges qui nous renseigne sur ce point, nous avons le procès-verbal du 23 juin 1673, dans lequel il est dit : « Monsieur Anguier a en ce jour offert de faire l'ouverture de la conférance au premier jour sur le sujet de la manière de faire des bas-reliefs [1]. »

Le texte écrit de ce discours exista jusqu'au 3 mai 1749, date à laquelle le comte de Caylus lut à l'Académie les *Vies de Michel Anguier et de Thomas Regnaudin.*

L'infatigable amateur qui, de 1731 à 1765, fut à la fois l'appui, le critique, l'historien des artistes de son époque, avait à son service une plume trop élégante pour n'être pas tenté de refondre les pages qu'il voulait rappeler. Aussi, bien qu'il ait soin de dire au sujet d'Anguier : « C'est presque toujours lui qui va parler », nous ne pensons pas qu'il faille prendre à la lettre cette phrase de Caylus. Le manuscrit d'Anguier est sûrement retouché, mais l'école française avait en Caylus un trop ardent défenseur pour que les opinions du statuaire sur le bas-relief aient pu recevoir quelque atteinte de la forme nouvelle sous laquelle elles sont présentées.

Nous sommes loin, avec Caylus, des résumés pesants de Félibien, des analyses incolores de Guillet de Saint-Georges. Pauvre Guillet! Caylus ne consulte ses notes que d'un doigt distrait, et pour un peu il appellerait sur son prédécesseur un vote de blâme. Ne va-t-il pas jusqu'à dire à ses confrères : « Michel Anguier a lu quatorze confé-

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 8.

rences dans l'espace de seize ans qu'il a eu séance dans votre Académie; le peu de soin qu'on a eu de vos papiers nous a privés des morceaux et même des titres de la plus grande partie. » Caylus n'a pas bien cherché. Guillet de Saint-Georges méritait mieux, car, à défaut des manuscrits, qui peut-être n'ont pas existé, il nous a conservé le titre et la date des quatorze conférences de Michel Anguier. Cette pièce doit prendre place ici :

« Le samedi 9 novembre 1669, M. Michel Anguier prononça à l'Académie son premier discours de conférence sur l'*Hercule du palais Farnèse*, fait de la main de Glicon, sculpteur athénien.

« En 1670, le deuxième jour du mois d'août, il lut dans une des conférences de l'Académie un discours qu'il avoit composé sur le *Groupe de Laocoon et de ses enfants*, qui a été l'ouvrage d'Agesander, de Polidore et d'Athénodore, sculpteurs de l'ancienne école de Rhodes.

« En 1671 (1er août), exerçant la charge de recteur, il fit un discours de conférence sur l'*union de l'art avec la nature*.

« En 1672, il en fit quatre :

« Un sur l'*architecture, la peinture et la sculpture* (2 juillet 1672);

« Un autre sur l'*anatomie*, pour bien connoître le mouvement et le repos des muscles et des autres parties nécessaires à la peinture et à la sculpture (août 1672);

« Le troisième sur une *méthode particulière qu'il faut observer pour faire une figure anatomique de sculpture*, et comme il s'en faut servir pour la facilité du dessin (3 septembre 1672);

« Le quatrième discours regardoit l'*action des muscles dans le temps qu'ils sont agités par l'effet d'une volonté déterminée* (1er octobre 1672).

« En 1673, il en fit deux :

« Un sur l'*ordre que le sculpteur doit tenir pour faire des bas-reliefs selon les antiques* (9 juillet 1673);

« Et l'autre sur le *même sujet*, amplifié pour faciliter l'étude des élèves (9 septembre 1673).

« Pendant ses travaux, il ne relâchoit rien des soins qu'il se donnoit pour les discours des conférences de l'Académie.

« Il en fit un, le 7 septembre 1675, sur les *diverses expressions de la colère;*

« Un autre, le 1er août 1676, pour montrer qu'*il faut représenter les divinités anciennes selon leur tempérament;*

« Un en 1677, sur *les trois parties nécessaires à faciliter le grand dessin;*

« Et un en 1678, sur le tableau du *Jugement universel* que Michel-

Ange a fait pour la chapelle du pape dans l'église de Saint-Pierre de Rome. »

Ce document n'a pas échappé aux consciencieux éditeurs des *Mémoires des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Ils l'ont inséré dans le tome Ier de ces *Mémoires*, p. 446-448. C'est du même volume que nous extrayons la conférence d'Anguier sur le bas-relief[1].

1. Pages 463-468.

THOMAS REGNAUDIN

SCULPTEUR

(1627-1706)

SUR

L'ART DE TRAITER LES BAS-RELIEFS

SOMMAIRE : L'orateur obéit à l'Académie en l'entretenant sur le bas-relief. — Le bas-relief est le trait d'union de la peinture et de la sculpture. — Le dessin géométral et le dessin perspectif. — Le bas-relief présente généralement peu de saillie. — Les ouvrages de forte saillie qui se détachent sur un fond sont improprement appelés bas-reliefs. — Exemples tirés de bas-reliefs et de vases antiques. — Bas-reliefs de l'Algarde, de François Flamand, de Michel-Ange, de Jean Goujon, de Sarrazin, de Van Opstal. — Le bas-relief peut comporter trois plans. — Toutefois ceux de la colonne Trajane sont très méplats. — Plus un bas-relief doit être vu à distance, plus il peut avoir de saillie. — Des pierres gravées. — Des médailles.

Regnaudin commence par s'excuser de ce qu'il n'a ni le talent d'écrire ni celui de lire en public ; il obéit cependant à l'Académie qui l'avait chargé de l'entretenir sur les bas-reliefs.

Vous avez, dit-il, messieurs, fait le choix de ce sujet, et c'est avec raison car le bas-relief réunit la peinture et la sculpture, il prend de ces deux arts ce qu'ils ont de plus beau. Il marie le dessin géométral du sculpteur, dans les figures posées sur le devant, avec le dessin perspectif du peintre dans les figures posées sur le fond ; et pour en donner une définition générale, il dit que c'est un ouvrage plat dont la saillie est médiocre, et que cependant il y en a de plusieurs sortes ; que les uns sont presque de ronde bosse, tenant seulement à un fond, comme les Danseuses de la vigne Borghèse, mais que plus fréquemment les antiques sont de demi-bosse et de demi-tiers.

Ces derniers sont les véritables bas-reliefs ; Regnaudin n'a nommé les autres que parce que toute sculpture qui tient à un fond est désignée sous ce nom, et que le plus ou le moins de

saillie dépend de la volonté de l'artiste et principalement du lieu où l'ouvrage doit être placé.

Nous sommes, ajoute-t-il, assez heureux pour avoir conservé un grand nombre d'antiques de ce genre où l'on connoît le profond savoir des anciens sculpteurs. En effet, que peut-on comparer aux bas-reliefs qui sont dans la vigne de Médicis à Rome? Le Sacrifice du taureau se distingue dans le nombre de ces restes précieux; j'y ai remarqué, dit-il, les trois dégradations extrêmement observées. Rien n'est comparable aux grands contours et aux belles parties des figures nues qu'on y voit; les têtes sont belles et d'un goût achevé.

Le temps d'une conférence ne seroit pas suffisant, selon l'auteur, pour décrire les beautés dont il a été pénétré en les examinant. Il passe à d'autres monuments qui ne cèdent en rien à ce Sacrifice; tels sont les bas-reliefs de la Procession du sénat et du peuple romain, et s'écrie : Les belles figures! les belles têtes! les belles oppositions et les belles draperies! qu'elles sont bien jetées, et qu'elles forment de beaux plis!

Les vases qui sont dans le même palais, continue-t-il, sont également recommandables. Les figures en sont admirables, le travail en est si délicat et la manière si grande, qu'on s'en éloigne avec peine. Il recommande encore l'étude des bas-reliefs d'une ancienne sculpture qu'on voit dans le même palais, et qui sont placés dans un des côtés; il la recommande d'autant plus que ces morceaux lui paroissent de la plus grande beauté, soit pour la disposition des figures, soit pour l'élégance du travail. Il parle ensuite des bas-reliefs placés dans l'escalier du Capitole, et dit que le marbre ne peut être mieux travaillé; que les figures se confondent par une égale beauté; que le nu, les draperies et les casques merveilleusement ornés de plumes fournissent des sujets d'admiration auxquels on ne peut trop se livrer. Il est persuadé que ces beaux morceaux ont été faits pour être élevés, parce qu'ils n'ont aucune dégradation, et que les figures sont toutes sur le même plan. Il a été pénétré à la vue du bas-relief qui représente un Triomphe, et demande si l'on peut mieux disposer un empereur, si l'on peut traiter plus noblement un char et le faire mieux tirer, enfin si l'on peut couper plus parfaitement le marbre. Il n'oublie point les chefs-d'œuvre qu'on voit à l'arc de Constantin, où il assure

que tout est beau. On peut en juger tous les jours, dit-il ; l'Académie en possède les plâtres. — Cependant, quelque beaux qu'ils soient, il préféreroit encore ceux qui sont à l'extérieur de ce même arc ; ils représentent des batailles dont le dessin et l'exécution sont également surprenants. Il se contente d'indiquer les ouvrages de ce genre qui sont dans le dedans de l'arc de Titus, et dans les extérieurs comme dans les dehors du palais Borghèse, mais il rappelle le souvenir de celui qui est à Saint-François de Ripa, dont les parties sont grandes, les hommes traités avec peu de muscles, et les femmes avec la plus grande délicatesse. Il finit cet article en disant qu'il a vu de très-beaux bas-reliefs à Naples, et désigne principalement le vase consacré à Bacchus, dont le relief est peu considérable et qui sert de fonts baptismaux dans l'église de Gaëte ; il cite encore un bas-relief qu'il a vu à Aix, en Provence, dans la cathédrale ; il dit que la disposition et la manière en sont grandes. Il termine cet article en assurant qu'il n'y a aucun des morceaux dont il vient de rappeler l'idée qui ne méritât un discours particulier, pour en détailler les beautés.

Il passe ensuite aux ouvrages modernes de ce genre.

Le bas-relief d'Attila, qui est à Saint-Pierre et que l'Algarde a fait, doit aller, selon lui, de pair avec l'antique ; il recommande d'en étudier la grande disposition, la belle manière de draper, le beau travail du marbre, la noblesse du pontife, l'attitude fière d'Attila, la légèreté et la vérité avec lesquelles saint Pierre et saint Paul sont traités dans l'air. Regnaudin parle ensuite de François Flamand, et loue principalement ses Bacchanales. L'estime qu'il a conservée pour les bas-reliefs qui sont à la grande église de Pise l'oblige à en parler : ils sont de bronze et représentent l'histoire de Notre-Seigneur et de la Vierge ; il assure qu'on ne peut rien voir de plus beau pour le dessin, la perspective et les ornements qui leur servent de bordures, dont la délicatesse est surprenante. Il ajoute à l'éloge de ces beaux morceaux l'éloge de ceux que l'on voit à la porte de l'église de Lorette ; ils sont également de bronze et représentent l'histoire de la Vierge. On ne peut, selon lui, pousser l'art plus loin. On dit, continue-t-il, qu'ils sont de Michel-Ange ; ceux de marbre blanc qui décorent l'extérieur de la sainte maison ne méritent pas d'être oubliés, non plus que les

grands chandeliers de bronze et les bas-reliefs qu'il a vus à Padoue, où l'on voit autour du chœur de l'église de Saint-Benoît toute l'histoire du Vieux et du Nouveau Testament. Regnaudin ne connoît point de bois mieux travaillé; il dit qu'il ne parlera point de tous les ouvrages en ce genre qui sont à Venise, à Bologne, à Parme et à Modène ; mais il se récrie sur une frise de stuc qui a deux pieds et demi de hauteur, qu'on voit à Mantoue et qui fait le tour d'une salle dans le palais du T. Elle représente un Triomphe et mérite tous les éloges qu'on peut donner à un ouvrage; aussi Jules Romain en a-t-il fait les dessins.

Il passe ensuite à la France, dans le dessein de rappeler l'idée des beaux bas-reliefs que les élèves et les amateurs peuvent avoir à tous moments sous les yeux, et qui ne le cèdent en rien à ceux d'Italie.

Peut-on rien voir de plus beau, dit-il en s'écriant, que les figures de la fontaine des Innocents? Ces nymphes sont si belles, si sveltes, si bien dessinées! Les bas-reliefs qui sont à la croix Gastine dans le cimetière de la même église, ceux qui décorent à Saint-Denis le tombeau de François I[er] sont de la même élégance. Ces ouvrages, ajoute-t-il, doivent être considérés pour le beau travail, la dégradation et l'observation de la perspective. Les figures de la Richesse de la Terre et de la Mer, que l'on voit au Louvre sur une porte intérieure de la cour, ne sont-elles pas recommandables par leurs attitudes et leurs raccourcis? Leur peu de relief n'en a rendu l'exécution que plus difficile. Il dit que les bas-reliefs de la porte de Saint-Antoine méritent d'être étudiés, et finit par admirer ceux de Sarrazin aux Grands Jésuites, et par citer, mais sans aucun détail, plusieurs ouvrages de Van Obstal.

Après cet examen assez vague, mais suffisant, des bas-reliefs antiques et modernes, il faut suivre le jugement que Regnaudin porte des uns et des autres, principalement de ceux où l'on voit plusieurs figures sur deux plans.

Suivant l'histoire que l'on veut travailler, on doit, dit-il, donner à son bas-relief au moins trois degrés de diminution, et c'est, dit-il, ce que nous appelons dégradation. Si le bas-relief se voit de près comme un piédestal, il faut augmenter la diminution d'un ou deux degrés, car on peut faire en bas-relief

tout ce qu'un peintre peut exécuter dans un tableau ; mais il a remarqué que les bas-reliefs antiques qui ont été faits pour être élevés dans les frises, dans les faces des palais, dans les arcs de triomphe ou sur les grandes colonnes, n'ont aucune dégradation, ou que du moins elle est fort médiocre. On ne sauroit accuser, continue-t-il, des artistes aussi savants d'avoir ignoré que cette partie fût nécessaire ; il est donc plus naturel d'imaginer que les ouvrages étant faits pour être élevés, la perspective n'auroit pas produit un bel effet. Aussi les grands hommes qui ont exécuté la colonne Trajane n'y ont fait aucune dégradation ; toutes les figures y sont sur le même plan, et même, en beaucoup d'endroits, celles qui sont sur le derrière sont aussi grandes et ont autant de relief que celles qui sont placées sur le devant ; ce qui, dans la vérité, est une grande faute, car les degrés de dégradation diminuent les figures des seconds plans, non seulement de hauteur, mais aussi de saillie ; et si le sujet demande qu'on exprime un lointain, on le doit faire sur le fond ; quelquefois même il ne sera que dessiné fort légèrement. Enfin, il a remarqué dans l'antique que tous les bas-reliefs qui sont élevés ou qui sont placés dans un lieu vaste, doivent être de relief pour faire leur effet d'une distance éloignée et avoir peu de dégradation, et qu'au contraire ceux qu'on voit de près dans l'intérieur des palais, sur des piédestaux et sur les vases, doivent être tenus doux, comme on le voit dans les vases de Médicis, dans le beau Sacrifice d'Hercule du même palais, dans la Bacchanale de Gaëte et dans ceux d'ouvrage grec qui sont au piédestal de M. le président Perrault.

Celui de l'Algarde qu'on voit au Vatican, sur un piédestal qui représente le Baptême de Constantin par saint Silvestre, est un des plus beaux morceaux que l'art ait produits ; il a très peu de relief et fort peu de dégradation. Il loue ensuite ceux de Van Obstal et n'ose parler des ouvrages sortis des mains des artistes vivants qui composoient alors l'assemblée. Il finit par dire qu'une conférence n'a point assez d'étendue pour expliquer de quelle façon il faut disposer ces sortes d'ouvrages, comment on doit y placer les groupes et les entremêler de lointains ; il regrette aussi de n'avoir pu parler des médailles, où l'art de bien travailler les bas-reliefs s'est fait admirer dans l'antiquité ; ces ouvrages, ajoute-t-il, suffiroient pour nous faire

juger du mérite des anciens; mais il faudroit être plus capable qu'il ne l'est, dit-il, pour bien traiter cette partie, et avoir fait une longue étude des pierres gravées et des médailles dans les suites superbes que le roi a rassemblées et qui sont conservées dans sa magnifique bibliothèque; il assure avec raison que ces monuments surpassent tout ce qu'on peut admirer chez les autres princes de l'Europe.

COMMENTAIRE

Cette conférence, rédigée par le comte de Caylus sur le manuscrit de Regnaudin, a été prononcée en 1673. Le procès-verbal de la séance du 29 juillet renferme ces lignes :

« M. Renodin a dit qu'au premier jour il se proposoit de raporter les remarque qu'il a faict sur les bas-reliefs qu'il a veu à Romme, sur les manièr moderne, et en troisième lieu dire quelque choses de ses sentimenz sur ce qui se doit observer sur ses ouvrages-là[1]. »

Que faut-il entendre par « au premier jour » ? Caylus, en donnant lecture du texte qui précède, le 3 mai 1749, s'exprime ainsi :

« Il m'a paru, messieurs, que je ne devois pas séparer de cette conférence (le discours de Michel Anguier) celle que Thomas Regnaudin lut à l'Académie quelques mois après que les réflexions d'Anguier lui furent communiquées. »

Nous avons lieu de penser que ce fut en septembre 1673, à une date indéterminée, entre le 2 et le 12, qu'eut lieu la conférence de Regnaudin.

Cette fois encore, Caylus substitue son texte à celui du sculpteur. Lui-même informe l'Académie qu'il a conservé du travail primitif ce qui lui a semblé « le mériter le plus ». Ce choix suppose une refonte. Le terrible amateur n'a pas le culte des autographes d'artistes. Et cependant, c'est lui qui l'avoue, mieux qu'aucun autre il sait apprécier la valeur d'un écrit de peintre ou de statuaire.

« Tout ce que les hommes consommés dans un art écrivent sur le même art est préférable à ce que peuvent avancer ceux qui n'ont que la théorie; ceux-là sont convaincus, ceux-ci ne peuvent qu'imaginer; les uns sont en droit de prononcer : « Cela est, j'ai pratiqué; » les autres doivent se contenter de dire : « Je crois, cela doit être. »

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 9.

Un artiste plaidant sa propre cause n'eût pas mieux dit. Mais l'écrivain gentilhomme se retrouve, et, poursuivant son discours, il s'excuse ainsi des retouches qu'il fait subir aux conférences des académiciens :

« Il est cependant vrai, dit-il, que les meilleures choses se trouvent quelquefois mal arrangées, qu'on peut leur reprocher un défaut de liaison, et qu'enfin on y rencontre de mauvais mots, des termes impropres et des répétitions inutiles. En général, ces critiques sont peu importantes pour nous, qui ne désirons qu'une instruction qui n'existe que dans les choses, et qui ne fut jamais dépendante du choix recherché des paroles. Convenez que, dans le cas où nous sommes, ces beaux mots, ces mots choisis peuvent être justement comparés à la bordure du tableau, dont nous n'avons pas besoin pour admirer les ouvrages qui méritent notre estime. »

Comment allier ce noble dédain de la forme avec le besoin d'émonder, de reprendre, de modeler à nouveau ce que des mains d'expert avaient travaillé? Si Caylus vivait, sa réponse serait bientôt faite : le talent est personnel. Après tout, ne nous plaignons pas. Le discours de Regnaudin avait-il plus de relief qu'il n'en a gardé sous la plume de Caylus? Ce n'est pas certain, et sûrement la version de l'amateur a plus d'élégance que le texte original.

C'est du premier volume des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* qu'est extraite la conférence de Regnaudin [1].

1. Pages 468-475.

SÉBASTIEN BOURDON

PEINTRE

(1616-1671)

SUR

LA LUMIÈRE

SOMMAIRE : Sébastien Bourdon rappelle l'économie de ses précédentes conférences. — Ses observations ont porté sur la lumière, la composition, le trait, l'expression, la couleur, l'harmonie. — Le présent discours aura pour objet la lumière. — Modifications de la lumière du soleil. — Division du jour en six parties. — Impressions diverses causées par la lumière. — L'étude de la lumière permet au peintre de varier ses effets. — Bassan se complaît à peindre l'aube du jour. — Jeux de lumière familiers au Caravage. — Toute répétition d'idée est un vice. — Titien, les Carrache, Poussin n'ont pas épousé un goût ou une manière. Ils ont constamment diversifié les effets de lumière dans leurs tableaux. — L'heure n'est pas indifférente à la vraisemblance de la scène représentée. — Une bataille se conçoit avec l'aube du jour. — Exemple tiré de la *Bataille d'Arbelles* par Le Brun. — *L'Aurore enlevant Céphale, Pàris arrachant Hélène des bras de Ménélas, Adonis se séparant de Vénus, Méléagre poursuivant le sanglier de Calydon* sont autant de scènes qu'il convient d'éclairer d'une lumière matinale. — L'aube du jour est imprégnée de silence. — Fraîcheur de la nature, indécision des corps, demi-teintes. — Description d'une toile de Bassan — Le lever du soleil suit celui de l'aurore. — Beautés des paysages à cet instant du jour. — Les rayons parallèles à la surface du sol. — Exemples tirés de Paul Bril, de Claude Lorrain, de Poussin. — Le matin. — Effets de pluie. — Exemple tiré de Carrache. — Le midi. — Lumière verticale. — Le milieu du jour est l'heure la plus ingrate pour un peintre. — La lumière de midi ne doit éclairer que des scènes reposées. — Bourdon cite un exemple de ses tableaux. — L'après-midi. — Effets de la lumière sur les nuages. — Vigueur de coloris que répand une pluie d'été sur la nature. — L'après-midi convient aux scènes agitées. — Exemple tiré de Titien. — Bourdon se défend contre ses préférences pour cette partie du jour. — Soleil couchant. — Effets singuliers de lumière. — Ne pas outrer la nature. — Les contours colorés. — Crudité des ombres. — La lumière horizontale. — Pourquoi Bourdon n'a rien dit de la perspective aérienne.

Messieurs,

Les remarques que je vous ai communiquées et que m'ont fournies les deux admirables tableaux de Carrache et de

M. Poussin, dont je m'étais chargé de vous faire le rapport, ne vous auront peut-être pas satisfaits aussi pleinement que je l'aurais désiré et que la matière le comporte. Vous savez cependant que je n'ambitionne rien tant que de vous être agréable, et, pour vous en donner des preuves plus complètes, je suis résolu, quelques difficultés que j'y envisage, de me frayer une route différente de celle dans laquelle vous m'avez vu marcher jusqu'à présent. Au lieu de choisir, suivant l'usage ordinaire, quelques tableaux du cabinet du Roi pour sujet de cette conférence, ce qui m'abrégerait bien du travail, je vous demanderai la permission de revenir sur mes précédentes observations. J'ai dessein de les étendre, et je sens qu'on le peut. Je ne vous promets pas de vous donner quelque chose de complet, mais je tâcherai du moins, en vous proposant mes idées, de les rendre de quelque utilité pour la pratique d'un art qui embrasse la nature tout entière, et sur lequel on ne peut trop réfléchir.

Si mes deux dernières conférences vous sont encore présentes à l'esprit, vous devez vous rappeler que les observations qu'elles renferment étaient partagées en six parties, et que ces observations, relatives à l'examen que je faisais de chaque tableau, répondaient à autant de points capitaux de la peinture : la lumière, la composition, le trait, l'expression, la couleur et l'harmonie. Je ne changerai rien à cette distribution. Tous ces points, je compte les reprendre l'un après l'autre et les discuter séparément, et, suivant ce plan, je traiterai de la lumière dans ce discours.

Ce sera de celle qui émane du soleil et qui produit le jour; car pour celle qui, par le secours de la flamme, dissipe l'obscurité et fait disparaître les ombres de la nuit, il n'en sera point question. La lumière dont j'entreprends de vous parler change à chaque instant. En passant par différents degrés, elle éprouve diverses modifications, selon que le soleil darde plus ou moins vivement ses rayons sur les objets qu'il éclaire, et ce sont ces effets que j'ai résolu d'examiner et d'approfondir. Je suivrai la lumière dans tous ses passages et je diviserai pour cela le jour en six parties. Je le prendrai au moment que la lumière ne fait que commencer à poindre, qui est ce qu'on appelle *l'aube du jour*. Je ferai voir ensuite le

soleil se levant, et cet astre, devenu plus brillant, quitter l'horizon, et, après être parvenu au milieu de sa course, descendre pour se coucher et disparaître.

La lumière qui luit dans ces six instants du jour varie dans ses effets à chacun de ces instants, et, à chaque fois, elle prend un caractère particulier et distinctif, qu'aperçoit aisément quelqu'un qui apporte à sa contemplation des yeux de peintre. Si, après cela, on veut la considérer dans un esprit philosophique, peut-être trouvera-t-on que ces différents modèles de lumière sont autant d'agents qui influent sur l'âme et qui l'affectent de mouvements et de désirs divers, à proportion que la lumière accroît ou diminue de force.

Je ne sais si cette idée vous plaît, mais tout extraordinaire qu'elle puisse vous paroître, loin de la rejeter, je suis tenté de vous exposer ce que les diverses impressions que la lumière fait sur l'âme me laissent imaginer. Je vais hasarder de vous en tracer le tableau. La nature n'est point encore animée lorsque le jour commence à poindre, et je vois régner de tous côtés un silence profond : ce sera le lot de cette première heure du jour. Une douce joie s'empare des esprits au lever du soleil. L'heure qui vient ensuite appelle les hommes au travail; bientôt les ardeurs brûlantes du soleil de midi, en abattant les corps, les invitent à prendre du repos, des bras duquel ils ne sortent que pour se livrer le reste de la journée à des plaisirs tumultueux, et à ceux-ci succèdent les plaisirs paisibles, qu'on commence à goûter au moment de la cessation des travaux et à la chute du jour.

Je ne suis pas assez plein de mon opinion pour exiger, messieurs, que cette progression systématique d'idées soit adoptée dans toute son étendue. J'avoue qu'elle pèche peut-être par trop de singularité, et je suis le premier à en reconnoître le faible; mais, du moins, faut-il m'accorder qu'un peintre jaloux de montrer de l'esprit et de mettre du sentiment dans ses productions, peut et doit en tirer parti, quand cela ne serviroit qu'à lui suggérer les moyens de diversifier souvent les effets de ses lumières, qu'à lui en mieux faire sentir le besoin, ainsi que les désagréments de la monotonie ennuyeuse que causent la répétition et l'emploi trop réitéré d'une même espèce de lumière.

Car voilà ce qui se passe tous les jours sous nos yeux. Un peintre a-t-il réussi à bien exprimer un certain effet de lumière, il s'y complaît, il en contracte l'habitude et il s'en fait une manière à laquelle il demeure constamment attaché et qu'il ne quitte plus. Voyez, par exemple, le Bassan : personne n'a mieux peint que lui l'aube du jour, personne aussi ne l'a répétée plus souvent. Il n'est presque aucun de ses tableaux qui ne soit éclairé d'une lumière naissante venant de l'horizon ; et il en faut convenir, tout précieux que soient ses ouvrages, cette répétition y met une sorte d'uniformité qui déplaît. Le Caravage s'est vu applaudi parce qu'avant lui aucun peintre n'avoit représenté avec autant de vérité des lumières qui, perçant dans des lieux obscurs et ténébreux et y tombant à plomb sur les corps qu'elles y rencontrent, produisent sur ces objets de grandes ombres et de grands clairs qui les font paroître avec une force, une vigueur et un relief surprenants; et, depuis cette acquisition nuisible, ce maître appauvri n'a plus su peindre des figures en plein air et n'a pas même cru qu'on le dût faire. A ces noms illustres, j'en pourrais joindre d'autres qui ne seroient pas moins imposants; mais croyez qu'aucune de ces autorités ne seroit l'excuse des artistes qui, trop peu sur leurs gardes, se laisseroient emporter à une pratique aussi dangereuse.

L'erreur, pour être couverte d'un grand nom, n'en demeure pas moins une erreur, et toute uniformité, toute répétition d'idée est un vice. Il accuse dans celui qui s'en rend coupable une disette et une stérilité de génie que ne montrent point les ouvrages du Titien, ceux des Carrache et de leurs savants élèves, et surtout ceux de M. Poussin, qui, s'il m'est permis de dire ce que j'en pense, a connu et pratiqué les règles de son art mieux qu'aucun peintre. On ne voit point que ces habiles gens aient épousé un goût et une manière particuliers; ils se sont remplis de tous les goûts et de toutes les manières, et n'en ont imité aucun servilement. La nature a été leur unique guide : plus ils l'ont étudiée, plus ils ont fait l'expérience qu'elle varioit perpétuellement dans ses effets, et, à son exemple, ils se sont pareillement attachés à diversifier les effets de la lumière dans leurs tableaux. Belle leçon pour nos élèves qui, s'ils s'y rendent dociles, leur servira d'un puis-

sant préservatif contre cette pente naturelle, ou, pour mieux dire, contre la paresse et l'indolence qui nous portent trop volontiers à imiter, sans y rien mettre du nôtre, ce que nous avons vu pratiquer avec succès par nos prédécesseurs et qui, nous empêchant de nous élever, nous fait demeurer pour toujours dans une humiliante médiocrité.

Ne perdons point de vue, messieurs, l'importante vérité que je viens de mettre sous vos yeux. Mais ce n'est pas assez d'avoir fait connoître au peintre qui veut plaire la nécessité de varier ses lumières, il faut lui montrer encore que la lumière fait partie du sujet qu'il doit traiter et que conséquemment il doit, avant toutes choses, commencer par examiner dans quelle partie du jour et sous quel ciel la chose qui constitue son sujet a dû se passer. Il ne peut se refuser à se conformer à l'histoire, si elle lui prescrit quelque chose d'essentiel et de particulier à cet égard; mais, si elle lui laisse le champ libre, il n'en sera que plus circonspect et plus attentif à garder les convenances, il jugera par lui-même de l'heure et du moment qui seront les plus propres et les plus vraisemblables, ainsi que de l'intérêt que peut jeter dans sa composition une lumière produisant un des effets que je vais parcourir.

L'AUBE DU JOUR

Je suppose qu'un peintre eût à représenter quelque attaque ou quelque surprise de ville, qu'il eût à exprimer le commencement d'une bataille, il pourrait alors faire choix de l'aube du jour, parce que c'est assez ordinairement à cette heure que se méditent et s'exécutent ces expéditions. La ville de Jéricho, celle de Haï, toutes deux forcées par Josué à la pointe du jour, la fameuse bataille d'Actium et beaucoup d'autres qui ont commencé avec le jour, vous diront que le choix de cette heure est convenable et ne répugne point à la vérité. Mais est-il besoin de fournir au peintre, qui ne seroit pas encore bien persuadé, un exemple du bon effet que produit en ces occasions, sur une multitude de figures qu'il faut démêler et auxquelles il est nécessaire d'assigner différents plans pour éviter trop de confusion, une lumière qui frise la surface de la terre et qui, à peine sortie de l'horizon, frappe doucement sur les

corps et laisse dans l'ombre ou la demi-teinte ceux de ces corps qui sont interposés entre elle et l'œil du spectateur? Qu'il consulte M. Le Brun et qu'il admire le bon emploi que cet habile homme a fait de cette lumière dans le merveilleux tableau qu'il vient de mettre au jour et dans lequel il a représenté Alexandre victorieux de Darius dans les campagnes d'Arbelles; qu'il apprenne à s'en servir heureusement comme lui pour former ses groupes et les détacher les uns des autres.

Si je voulois faire parler la poésie, elle vous diroit que cette première heure a favorisé plus d'une fois les desseins des amants. Ce fut à son lever que l'Aurore enleva Céphale et le ravit à Procris. Le soleil ne paroissoit pas encore, lorsque Pâris arracha Hélène d'entre les bras de Ménélas; et, si vous traitez ces sujets ou d'autres semblables, ne leur cherchez point une autre heure du jour. Elle paroît encore très convenable pour des sujets de chasse. Avez-vous à nous faire voir Adonis se séparant de Vénus pour s'enfoncer dans les forêts, ou Méléagre allant à la poursuite du sanglier de Calydon? Je vous conseille de les faire partir avant que le soleil se soit montré. Je ne pousserai pas plus loin ces indications; mais souvenez-vous, je vous prie, que lorsque j'ai caractérisé les six principales heures du jour, j'ai attribué à celle-ci le caractère du silence, et c'en est assez pour vous mettre sur la voie.

Je dois présentement vous tracer un léger crayon des effets de la lumière dans ce premier instant du jour; elle n'a pas encore acquis, à beaucoup près, toute sa vivacité et elle n'en met que plus de douceur dans tout ce qu'elle éclaire. Si je ne devois pas vous en parler, lorsque je traiterai l'article des *couleurs*, je vous ferois observer combien les objets gagnent à être ainsi éclairés. L'aurore, qui colore agréablement les extrémités de tous les corps, ne fait que commencer à dissiper les ténèbres de la nuit, et l'air continue à être chargé de vapeurs et d'un brouillard qui laisse les corps dans une espèce d'indécision, à proportion qu'ils s'éloignent de l'œil. Si, dans certains jours, les vapeurs sont moins denses, les objets seront plus distincts; d'un autre côté, comme le soleil ne s'est pas encore montré, les ombres ne peuvent pas être fort sensibles. Tous les corps doivent participer de la fraîcheur de l'air et demeurer tous dans une espèce de demi-teinte. A l'égard du ciel, qui est

la partie la plus caractérisante, il ne doit pas être chargé de beaucoup de nuages, et s'il y en a, ils ne seront lumineux que sur les bords. Le fond ou l'azur du ciel doit aussi tirer un peu sur l'obscur, observant dans les parties qui seront plus voisines de l'horizon, que cet azur prenne un ton plus clair, afin que le ciel fasse mieux la voûte, et parce que c'est de cet endroit que vient la lumière naissante, elle y doit être rassemblée tout entière et le ciel s'y colorer d'un incarnat vermeil, qui, s'étendant parallèlement à l'horizon, formera, jusqu'à une certaine élévation, des bandes alternativement dorées et alternativement argentines, qui diminueront de vivacité à proportion qu'elles s'éloigneront du point d'où part la lumière. Cette description n'est point à moi, c'est un tableau du Bassan qui me la fournit.

LE LEVER DU SOLEIL

Le lever du soleil suit de près celui de l'aurore et bientôt la nature s'embellit de couleurs vives et brillantes que l'astre du jour amène et fait éclore; la joie renaît, tous les êtres en paroissent pénétrés. Le soleil lance ses premiers rayons sur les nuées, sur le sommet des montagnes et sur la cime des plus grands arbres; il en illumine principalement les contours par des éclats de lumière, dans les parties qui sont tournées vers lui, et ces objets, qui, sans ce secours, resteroient entièrement dans la demi-teinte, s'en dessinent et s'en détachent mieux sur un beau ciel; car, je suppose, et il est rare que le ciel ne soit pas serein lorsque le soleil se montre, que la lumière de cet astre naissant opère de la même manière sur les fabriques, sur les terrains et généralement sur tous les corps sur lesquels elle se répand; elle en frappe vivement les arêtes et les bords, les colore, et en même temps elle produit dans tout ce qui forme angle rentrant des ombres que leur allongement rend à cette heure plus sensibles et qui marquent par conséquent plus distinctement les saillies et les différents plans de tous ces objets.

A ce détail, il vous est aisé de vous apercevoir que dans ce moment j'ai principalement en vue les paysages, que je veux vous y faire observer l'heureux effet d'un soleil levant; et il n'est point douteux que de toutes les lumières, il n'en est

point qui soient aussi favorables que celle-ci à ce genre de tableaux. Je vous ai parlé de plans, et je crois pouvoir assurer encore qu'aucune sorte de lumière ne les fait mieux ressentir. Le soleil, n'ayant pas encore abandonné les bords de l'horizon, jette ses traits de lumière, de façon que, dirigés parallèlement à la surface du terrain, quand il est uni, ils se répandent sur les parties de ce terrain qu'ils peuvent éclairer sans obstacle; tandis que celles où ils ne peuvent pénétrer demeurent privées de lumière; et ces oppositions alternatives de lumières et d'ombres, bien ménagées, allongent un terrain, en dessinent les plans et les inégalités et mettent une distance immense entre l'œil du spectateur et le fond du tableau.

Pour mieux vous faire apercevoir ce que je veux vous exprimer, souffrez que je vous propose l'examen des paysages de Paul Bril, qui me semble avoir merveilleusement bien entendu l'art de distribuer sa lumière pour la distinction de ses plans. Permettez-moi aussi de vous nommer un autre peintre de paysages que j'ai connu autrefois à Rome, et qui a si bien peint les effets du soleil levant; c'est Claude le Lorrain: ses tableaux sont des images parfaites de la nature; on y voit luire le soleil; et ce qui est admirable et qui n'est guère qu'à lui, c'est à travers une vapeur, un brouillard léger que cet astre lumineux n'a pas encore tout à fait dissipé, et qui, en modérant la vivacité de sa lumière, conserve dans le tableau une fraîcheur délicieuse.

Mais pour ne point quitter les peintres d'histoire, celui de tous qui paroît avoir le mieux connu les effets de la lumière d'un soleil naissant et en avoir fait une application plus juste et plus judicieuse dans ses tableaux, c'est, sans contredit, M. Poussin. Je crois l'avoir suffisamment établi, lorsque je vous ai fait la description et l'analyse de son excellent tableau de la Guérison des aveugles. Aussi, après l'étude de la nature même, celle des ouvrages de cet habile homme est, à mon avis, la plus utile et la plus nécessaire. Je voudrois qu'on s'accoutumât à penser comme lui, qu'on apprît à son école à éclairer ses tableaux avec dessein, et qu'à son imitation, on réservât la lumière d'un soleil levant pour des sujets susceptibles de cette même joie qu'inspire l'arrivée du soleil, telle que le sujet de Moïse sauvé, de saint Jean baptisant dans les eaux du Jour-

dain, exemples sensibles, que j'emprunte avec plaisir des propres ouvrages de ce grand peintre et qui vous conduiront, vous en avez besoin, à la découverte d'une infinité d'autres sujets de même caractère.

LE MATIN.

Il arrive assez fréquemment qu'avant que le soleil parvienne au milieu de sa course, le ciel se trouble et se charge de nuages épais qui se résolvent bientôt en pluie, que les vents grondent et qu'ils excitent des orages et des tempêtes. Le soleil se retire alors; l'air épaissi et le ciel couvert empêchent ses rayons de percer, et les objets qu'il auroit dû éclairer, demeurant dans une ombre presque totale, sont près à se confondre et prennent un ton morne et lugubre. Ce dérangement dans le ciel, que je place le matin, quoique je n'ignore pas que le même accident ne puisse arriver dans toute autre partie de la journée, est très difficile à bien exprimer. Ce n'est pas le temps qui offre de plus agréables effets; mais comme rien de ce que la nature présente ne doit être rejeté, ni ne doit être indifférent à un peintre qui aime son art, un tel artiste ne doit pas négliger de se rendre familiers, par une contemplation méditée, les accidents que souffre alors la lumière; il aura assez d'occasions d'en faire usage; car s'il avoit à traiter quelque sujet qui tendît à la tristesse, il seroit aussi absurde que ridicule de chosir un temps pur et serein; l'un contrarieroit l'autre et vous pouvez vous rappeler les éloges que j'ai cru devoir donner au Carrache, pour avoir supposé un ciel couvert et ténébreux dans la représentation de son Martyre de saint Étienne, qui, au moyen de cet incident, en est devenue plus touchante. Soyez persuadé que tout sujet destiné à inspirer de l'horreur, ou à maintenir dans l'affliction, doit être, autant qu'il est possible, privé d'une lumière vive et brillante; il fera plus d'impression sur le spectateur et ira plus sûrement à son but.

LE MIDI.

A l'heure de midi, le soleil est dans sa plus grande force et brille de tout son éclat; les yeux éblouis n'en peuvent sup-

porter la vue ; et puisque cet astre tout de feu se refuse à nos regards dans la nature, un peintre pourroit-il sans témérité oser entreprendre de le représenter en cet état dans un tableau ? Non, il y auroit de l'imprudence. J'ajouterai qu'il faut bien se garder de rien peindre qu'on puisse arguer de faux, et certainement il n'y a aucune couleur sur la palette qui puisse rendre la plus grande splendeur de l'astre du jour. Le meilleur est d'éviter ce qui est au-dessus de ses facultés, et j'applaudis à un artiste intelligent qui, obligé de traiter un événement qui se sera passé à cette heure du jour, et ne voulant point blesser le costume, auroit la sage précaution de cacher dans son tableau le soleil, qui se contenteroit d'indiquer cet astre par quelques rayons échappés, et qui interposeroit au-devant, sans qu'il y parût de l'affectation, des nuages, des arbres, des montagnes, des fabriques ou d'autres semblables corps. Indépendamment de cet expédient, fruit de l'art, la nature en offre un autre qui détermine suffisamment le milieu du jour, s'il est nécessaire de le faire sentir dans un ouvrage ; car à cette heure, le soleil tombant à plomb sur les corps, fait qu'ils ne portent point d'ombre sur eux-mêmes ; et si l'on y prête attention, la grande vivacité de la lumière fait encore que les couleurs même les plus ardentes ont pour lors beaucoup moins d'éclat que dans les heures où la lumière est plus tempérée.

Aussi un peintre, qui doit avoir pour règle constante de ne jamais s'écarter de celles que lui prescrit la nature, seroit-il fort répréhensible, si, la lumière de l'heure de midi lui ayant été donnée pour celle qui doit éclairer un de ses tableaux, il employoit dans les figures et dans les autres objets qu'il feroit servir à sa composition des couleurs entières et tranchantes, qui non seulement voudroient le disputer à celle du soleil, mais qui sembleroient même avoir dessein de l'éclipser. S'il a véritablement à cœur de se rendre un parfait imitateur de l'effet naturel et de laisser briller la lumière que donne le soleil, ses couleurs doivent être rompues, sans quoi il peut être assuré que les objets sortiront du ton qui leur appartient : et c'est ici une des grandes difficultés de la peinture, d'autant plus que le peintre manque de secours, le soleil de midi ne fournissant point, comme dans les autres heures du jour, de

ces grandes masses et de ces accidents de lumière qui ont tant de pouvoir sur les corps, pour les détacher les uns des autres et les faire paroître isolés. Chaque objet, dans cet instant du jour, a sa lumière particulière et son ombre qui ne porte point sur les objets voisins, ce qui nuit beaucoup à la formation des groupes. Voilà aussi pourquoi la lumière de midi seroit celle dont je conseillerois le moins de faire usage: et, dans le cas qu'un peintre ne pourroit pas s'en dispenser, je ne voudrois pas qu'il mît dans son ordonnance un trop grand nombre de figures. Quant aux sujets qui paroissent cadrer davantage avec cette lumière, j'incline toujours pour des actions de repos. Par exemple, Jésus-Christ s'entretenant avec la Samaritaine, Abraham recevant les Anges et les invitant à se reposer sous ses tabernacles, et, si vous me permettez d'en proposer un tiré de mes propres ouvrages et qui me semble avoir eu quelque succès : Jésus-Christ parlant à ses disciples qui cueillent des épis de blé un jour de sabbat.

L'APRÈS-MIDI.

Comme le temps a essuyé de grandes variations avant l'heure de midi, il continue quelquefois d'en éprouver lorsque cette heure est passée, et même de beaucoup plus considérables, surtout dans la saison de l'été. Le soleil est plus ardent l'après-midi que le matin, et plus il est dans sa force, plus le ciel est prompt à s'enflammer. Il arrive assez fréquemment que dans un temps de chaleur, les nuées s'assemblent, se groupent, s'amoncellent, d'une façon singulière; le soleil s'y peint et les dore admirablement ; elles prennent des couleurs d'un brillant étonnant. Il ne faut pas manquer ces beaux et heureux effets qui enrichissent un tableau, et qui le rendent extrêmement lumineux; mais s'il a plu et que le soleil reparoisse, toute la nature se revêt de couleurs dont il semble qu'elle avoit négligé jusqu'alors de se parer, et c'est un nouveau spectacle qui mérite toute l'attention d'un peintre. La lumière venant à frapper sur tous les objets qui s'offrent à notre vue, et les trouvant encore humides et chargés de gouttes d'eau, elle en fait autant de miroirs séparés, dans lesquels les couleurs des objets voisins se mirent et se multiplient, et acquièrent une force et une vigueur qu'on ne leur connoissoit point auparavant.

Cette partie du jour est celle qui met le plus à l'aise un peintre ingénieux et qui lui permet plus de liberté; il peut ordonner, arranger son ciel et ses lumières comme il lui plaît; il peut monter les dernières au point qu'il jugera nécessaire pour le meilleur effet de son tableau, faire partir la lumière par grands éclats, qui portant un jour très lumineux dans les endroits où il en sera besoin, y occasionneront des ombres tout aussi fières; et il arrivera de là que les reflets qui se répandront sur tous les entours des corps ainsi éclairés, devenant plus sensibles, le tableau dans sa totalité redoublera de force et de vigueur. Remarquez aussi que cette lumière est celle dont tous les grands coloristes ont fait un plus fréquent emploi; c'est elle qui anime ces admirables Bacchanales qui ont fait tant d'honneur au Titien; et à en juger par le succès, on ne peut guère se refuser de la regarder comme consacrée à ces sortes de sujets bruyants. De tous les effets de lumière, aucun ne me piqueroit davantage; mais après ce que j'ai conseillé, il ne me conviendroit pas de montrer de la prédilection pour une sorte de lumière plutôt que pour une autre. Je dois, au contraire, continuer de soutenir que la beauté du génie dépend autant de la façon dont un peintre diversifie ses lumières, que de la variété qu'il met dans la distribution de ses figures.

LE SOLEIL COUCHANT.

Ne soyez plus surpris après cela de me voir si vif, quand il faut recommander à tous ceux qui marchent dans la carrière de la peinture, et surtout aux jeunes gens qui y mettent le pied, de suivre le progrès de la lumière dans tous ses instants. Il me reste à vous en faire encore apercevoir un, c'est celui qui se fait sentir lors du passage du jour à la nuit, ou, si vous l'aimez mieux, l'heure à laquelle le soleil se couche. L'horizon paroît alors presque tout en feu, la lumière qui en sort et tout ce qui se rencontre sur son passage et qu'elle touche, participe de cette couleur de feu. Dans certains temps même, ceux, par exemple, qui promettent du vent pour le jour suivant, le ciel, dans la partie qui touche à l'horizon, est presque rouge ou d'un orangé fort vif; on voit quelquefois les nuages se charger d'une couleur violette, dans les parties qui sont en opposition avec le soleil

Plus ces accidents sont bizarres, plus il est nécessaire d'en prendre des notes; et, comme ils ne sont que momentanés, il faut être prompt à les copier tels qu'ils se montrent, non pas cependant pour les employer sans y rien changer ; car quelque fidèle que soit la représentation d'une chose qu'on aura vue dans la nature, si, dans sa singularité, elle s'éloigne trop de la vraisemblance, inutilement voudra-t-on la faire recevoir pour vraie; c'est de plus un des grands principes, qu'il ne faut rien outrer, et par conséquent la nature n'est pas imitable lorsqu'elle tombe elle-même dans le vice. Mais on peut adoucir ce qui paroît trop révoltant dans les effets surnaturels et peu communs que la nature présente ; en usant de ce tempérament, ils demeureront toujours assez piquants, et il n'en est aucun dont on ne puisse alors faire usage avec succès et sans la moindre contradiction.

Il est encore bon d'observer de quelle manière les corps, au moment que le soleil se plonge sous l'horizon, deviennent lumineux et se colorent principalement sur leurs bords d'un jaune fort différent de celui de l'aurore. Celui-ci étoit plus pâle et plus argentin ; cet autre tire davantage sur la couleur d'or. Les ombres, au lever du soleil, avoient de la fraîcheur ; c'est le contraire le soir : elles ont alors un caractère de sécheresse, reste de la chaleur du jour, qui a retiré toutes les vapeurs de dessus la terre. Il n'en subsiste plus à la fin de la journée, ce qui fait que les objets, pendant que le soleil paroît encore sur l'horizon, tranchent net sur leur fond, que les lumières et les ombres tranchent avec la même netteté et que les reflets qu'occasionne dans les ombres des corps le voisinage d'autres corps y opèrent une répercussion plus vive et plus sensible, en participant cependant toujours de la teinte générale de la lumière répandue dans ce tableau. Cette règle est essentielle, surtout pour amener les paysages à l'intelligence ; car n'y régnant presque qu'une seule couleur, ce ne peut être qu'avec les secours des reflets et en modifiant la lumière avec art que les tons ainsi que les formes s'y feront sentir et s'y arrangeront chacun à leur place. J'oubliois de faire remarquer que le soleil étant près de tomber, se trouve dans la même position que lorsqu'il se levoit, et que la même raison qui prolongeoit alors les ombres, les met le soir à la même disposition.

Je souhaiterois, messieurs, en dire davantage. La chose est possible, mais elle est au-dessus de mes forces. Je vous supplie de vous contenter de ce faible essai. Tout imparfait qu'il est, recevez-le comme un témoignage de mon zèle et de mon attachement à remplir les devoirs d'académicien.

Je n'ai point voulu traiter de la perspective aérienne, qui paroît cependant dépendante de mon sujet. Pour vous faire connoître la gradation et les effets des lumières et des ombres sur les corps, il eût fallu entrer dans des discussions de perspective pratique, donner des démonstrations, les accompagner de figures, et je n'ai point envie de mettre la main dans la moisson d'autrui. Vous avez dans votre compagnie un professeur intelligent[1] et exercé, qui ne laisse rien ignorer de cette science à vos étudiants. Je les exhorte de recourir à lui, de prêter une oreille attentive à ses utiles leçons, et de se ressouvenir qu'un peintre qui fait la perspective et qui la pratique est autant au-dessus de celui qui l'ignore qu'un profond dessinateur est supérieur à un misérable artiste, qui n'auroit que des notions fort imparfaites du dessin.

COMMENTAIRE.

Cette conférence, écrite par Bourdon, fut lue devant l'Académie le 9 février 1669. Dès la première phrase de son discours, Sébastien Bourdon fait allusion aux conférences qu'il a prononcées précédemment sur *les Aveugles de Jéricho* par Poussin[2] et *le Martyre de saint Étienne* par Annibal Carrache. On a vu que le texte de ce second discours n'a pas été conservé[3]. Cette perte est assurément regrettable, car le soin qu'apportait Sébastien Bourdon à ces sortes d'études leur donne une réelle supériorité sur la plupart des conférences prononcées par ses collègues.

Il ressort du début de la conférence de Bourdon sur la Lumière, que l'artiste se proposait d'écrire cinq autres discours sur la Composition, le Trait, l'Expression, la Couleur et l'Harmonie. La mort l'empêcha de donner suite à ce vaste projet. Il eût été intéressant de devoir à Sébastien Bourdon cette suite de travaux. « A en juger par

1. M. Mignon.
2. Voyez plus haut, p. *66*.
3. *Ibid.*, p. 85.

cet essai, a dit Watelet s'adressant aux membres de l'Académie, il est aisé de voir que si trop de vivacité dans l'imagination ne lui eût peut-être pas permis d'approfondir assez les matières, il y eût porté cet esprit d'invention qui le suivoit dans toutes ses opérations, et vous pouviez, du moins, compter sur une excellente esquisse qui tôt ou tard eût animé quelqu'un d'entre vous et eût fait naître un cours de peinture complet, ouvrage qui vous manque et dont les vues droites de Bourdon lui faisoient sentir la nécessité[1]. »

Watelet, receveur des finances de la généralité d'Orléans, poète, dessinateur, critique d'art, reçu amateur à l'Académie royale de peinture en 1766, a publié la conférence de Bourdon sur la Lumière dans son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, paru en 1788. Nous l'extrayons du tome Ier, p. 398-415, de l'édition de 1792. Avant d'insérer cet écrit dans son dictionnaire, Watelet en avait donné lecture à l'Académie, et, faisant suivre le texte de Bourdon de ses réflexions personnelles, il nous apprend que l'artiste, au moi de juillet 1670, « se trouva en tour de parler. » Il lui eût donc été possible de prononcer un nouveau discours, mais « l'Académie, vivement occupée de l'instruction de ses élèves, délibéroit sur les moyens de rectifier et d'améliorer les études[2] » ; Bourdon ne négligea pas de prendre part à la discussion « et, ajoute Watelet, dès qu'il lui fut permis, il appuya de son sentiment ceux de ses illustres confrères[3] ». C'est ainsi que l'artiste fut détourné du sujet qu'il s'était promis d'étudier, c'est-à-dire la Composition, et il parla brièvement sur l'étude de l'antique. Nous donnons ci-après son discours.

1. *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, t. Ier, p. 415-416.
2. *Idem*, t. Ier, p. 416.
3. *Loc. cit.*

SÉBASTIEN BOURDON

PEINTRE

(1616-1671)

SUR

L'ÉTUDE DE L'ANTIQUE

SOMMAIRE : L'élève ne peut rechercher trop tôt la perfection dans le dessin. — L'étude de l'antique conduit à cette perfection. — On doit se familiariser de bonne heure avec les plus beaux restes de l'antiquité. — Un artiste doit pouvoir dessiner de mémoire une statue antique.— Les proportions des principales statues sculptées par les anciens peuvent guider sûrement les modernes. — Les élèves qui voudront recourir à ces proportions seront préservés de nombreux écarts. — Utilité d'une réforme dans l'ecole de Sebastien Bourdon. — Pénétré des règles qui ont guidé les maîtres de l'antiquité, l'élève peut aborder l'étude de la nature. — Du modèle vivant. — Comparer la nature et l'antique au point de vue des proportions. — Opinion de Poussin sur ce mode d'étude. — Mosnier, envoyé par Bourdon à Rome pour mesurer les statues antiques, accomplit ce travail sous la direction de Poussin.— Bourdon fait apporter quatre figures antiques dessinées par Mosnier, et avec l'agrément de l'Académie, ces dessins seront exposés dans l'École.

Je ne vous rapporterai point mot pour mot ce qu'il dit (Sébastien Bourdon) en cette occasion, d'autant même qu'il se répandit moins en paroles qu'en démonstrations; je vous en ferai simplement le récit. Bourdon pensoit qu'on ne peut trop tôt se former une bonne manière de dessiner, et n'en connoissoit point de préferable à celle à laquelle conduit l'étude de l'antique. Voici le chemin qu'il conseilloit de suivre aux étudiants, à ceux qui, déjà avancés dans la pratique du dessin, sont en état de rendre avec justesse ce qu'ils se proposent d'imiter.

Il vouloit que, pour éviter de tomber dans le mesquin et ne point contracter la manière de l'atelier qu'on fréquente, on se familiarisât de bonne heure avec les belles antiques, qu'on les dessinât partie par partie et ensuite dans leur totalité, et qu'on s'en fît une telle habitude qu'on pût, quand on le vou-

droit, ou que quelqu'un le demanderoit, les dessiner même de mémoire. Mais craignant encore que cette pratique, quelque sûre qu'elle soit, ne dégénérât en manière, il crut y devoir chercher un préservatif, et il imagina l'avoir trouvé dans un établissement de mesures et de proportions qui, différentes dans chaque figure, ainsi que pour chaque partie en particulier, mais toujours fixes, mettroient celui qui en seroit pleinement instruit et qui y auroit recours en état de pouvoir exprimer avec la plus scrupuleuse exactitude ce qu'il auroit sous les yeux, et ne lui permettroit pas de s'éloigner en rien des formes données. Il ne redoutait plus après cela aucuns écarts. Il sentoit bien qu'il y avoit dans cet assujettissement quelque chose de mécanique; mais il devenoit nécessaire pour contenir une jeunesse, toujours prête à s'échapper et à prendre des licences, et il en pouvoit parler plus savamment que personne. De toutes les écoles, la sienne étoit peut-être celle qui, plus libertine, demandoit une plus prompte réforme.

Quoi qu'il en soit, après avoir amené les élèves au point de dessiner les figures antiques avec facilité, et dans toute la précision ; après les avoir accoutumés à calculer sans difficulté les nombres qui constituent les proportions de ces figures, et à en rendre compte toutes les fois qu'on l'exigeroit d'eux, il les introduisoit dans la salle du modèle, où, les ayant fait asseoir et leur ayant mis le crayon à la main, il ne leur demandoit plus que de l'assiduité et de la persévérance, et surtout un respect inviolable pour les règlements.

Ces règlements, qui avoient pour principal objet l'étude d'après le modèle, avoient été arrêtés dans les assemblées précédentes, et Bourdon, qui en connoissoit la sagesse, étoit fort éloigné de proposer qu'on y fît aucun changement ni aucune innovation. Une nouvelle idée vint cependant le frapper, et il ne put se refuser d'en faire part à la Compagnie. Il lui fit entendre qu'il seroit à souhaiter, qu'après avoir dessiné une figure d'après nature et y avoir mis tout ce qu'il savoit faire, le même étudiant fît un autre trait de cette figure, sur un papier à part. Il supposoit cet étudiant encore plein de l'antique, et il demandoit qu'en faisant cette seconde opération, le jeune dessinateur cherchât dans ce nouveau trait à donner à sa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercule

Commode, par exemple, ou bien de telle autre statue dont il se sentiroit plus particulièrement affecté et qui seroit plus fraîchement imprimée dans sa mémoire; qu'il vérifiât ensuite, le compas à la main, si ce qu'il avoit dessiné d'après nature étoit dans les mesures que donnoit l'antique et, supposé qu'il différât en quelque endroit, il exhortoit l'élève à se corriger et à s'assujettir à des mesures dont on pouvoit d'autant plus sûrement lui répondre qu'elles sont justes et n'ont rien d'arbitraire dans l'antique.

Bourdon ne proposoit cette méthode que parce qu'il étoit persuadé qu'il aplanissoit par là bien des difficultés, et que les élèves alloient faire avec elle de grands et rapides progrès. Pour être mieux fondé dans son sentiment, il en avoit conféré avec l'illustre Poussin, et il se trouvoit muni de l'approbation de ce grand homme. C'étoit son oracle, et pouvoit-il en consulter un qui fût plus sûr? Il eut encore recours à lui lorsque, non content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avoit prises lui-même, étant à Rome, il chargea Mosnier, son disciple, qui alloit dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avoit enseigné la méthode qu'il devoit mettre en pratique et dont il étoit sûr, pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile artiste dont il recherchoit l'avis avoit fort goûté la justesse et la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avoit pas été moins de son goût, et que, tout usé qu'il étoit par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avoit fait retrouver de nouvelles forces; et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du *bon-homme*, que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité.

Mosnier rapporta à son maître les principales figures antiques mesurées avec une exactitude et une précision qui ne laissoient rien à désirer, et Bourdon en choisit quatre qu'il offrit dans la séance du 5 juillet 1670 et qu'il pria la Compagnie de lui permettre d'exposer dans l'École de l'Académie. On les y a vues pendant longtemps; mais à force de passer par les mains des élèves qui les copioient ou qui les consul-

toient, ces dessins se sont entièrement détruits et ont disparu. Le souvenir du bienfait n'en est pas gravé moins profondément dans votre mémoire, il ne s'en effacera jamais. Est-il rien de plus flatteur ni de plus propre à encourager ceux qui vous secondent dans l'exercice des travaux pénibles de cette École, et qui sacrifient leur temps à l'éducation de votre jeunesse?

COMMENTAIRE.

Ce discours de Sébastien Bourdon fut prononcé en séance de l'Académie le 5 juillet 1670. Nous avons dit plus haut à quelle occasion l'artiste prit la parole sur l'Étude de l'antique, alors qu'il avait annoncé lui-même une série de conférences sur des sujets d'un caractère moins technique et moins élémentaire [1].

Le texte que nous insérons ici n'est qu'un résumé des paroles de Sébastien Bourdon. Il est l'œuvre de Watelet et nous l'avons tiré de son *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, tome Ier, p. 416-420, édition de 1792. Il eût été préférable pour le lecteur de posséder le discours de Bourdon. Où est passé son manuscrit? Sans nul doute il a existé, et Watelet, à cent ans de date, a pu le lire, car l'analyse qui précède n'a pas été puisée au procès-verbal de l'Académie, qui ne comporte que six lignes. Si bref qu'il soit, ce procès-verbal complète les paroles de Watelet et nous apprend que « Monsieur Bourdon a libéralement lessé à l'Académie, pour l'estude des escolliers, sep planche de démonstrations sur les quatre figures, l'une du Comode, l'autre de l'Ercule, l'autre du Gladiateur bleséz et l'autre de l'un des fleuve de Belvéder. Signé H. TESTELIN [2]. »

. Le discours sur l'Étude de l'antique est le dernier qu'ait prononcé Bourdon, qui mourut le 8 mai 1671.

1. Voyez plus haut, page 135-136.

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture* publiés par M. Anatole de Montaiglon, t. Ier, p. 349-350.

HENRI TESTELIN

PEINTRE

(1616-1695)

SUR

L'USAGE DU TRAIT ET DU DESSIN

SOMMAIRE : Définition du trait. — Le dessin perspectif. — Contours perdus. — Le carreau. — De la pose du modèle vivant. — L'art de charger les profils. — L'imitation littérale de la nature. — Comment s'acquiert l'éducation de l'œil et de la main. — Ostéologie. — Myologie. — Le respect du modèle. — Le *Saint Michel terrassant le Démon,* par Raphaël, fournit un exemple des règles posées par l'orateur.

Monseigneur,

Ayant plu à Votre Grandeur d'ordonner à l'Académie de prendre pour sujet de ses Conférences les tableaux du Cabinet du Roi, elle commença par un entretien sur le Saint Michel de Raphaël, et comme en cet excellent ouvrage la partie du dessin est l'une des plus considérables, et d'où l'on peut tirer les plus solides, les plus corrects et les plus avantageux exemples que l'on puisse proposer aux étudiants, on s'y étendit premièrement en faisant une définition du trait en toute son étendue, qui fut : *que le trait n'est autre chose qu'une ligne physique, ou une démonstration mécanique, qui a toujours quelque dimension en sa largeur, quelque déliée qu'elle puisse être; que c'est ce qui borne et termine l'étendue de la surface extérieure d'un sujet, et qui marque les diverses parties qu'elle renferme; ce sont des lignes qui servent à exprimer la forme des corps selon leurs différents aspects et situations.* Que le trait est le père de tous les arts et de toutes les superficies, lesquelles ne peuvent avoir d'être sans avoir un terme; qu'il a des mouvements droits, circulaires et mixtes, que sa pratique est d'une merveilleuse étendue, d'autant qu'il

parcourt toutes les choses visibles de la nature, mais que son plus glorieux et plus laborieux sujet est le corps humain, par la multiplicité de ses mouvements et de ses actions ; qu'il est si vaste, que non seulement il entreprend de représenter toutes les actions extérieures et de faire le discernement du sexe et de l'âge, mais qu'il s'efforce encore d'exprimer les mouvements de l'âme ; enfin que l'œil n'aperçoit rien, et l'imagination ne peut rien concevoir que le trait ne puisse représenter.

On remarqua que sa pratique est de deux sortes, celle qui se fait à vue, et celle qui s'exprime par les règles ; que chacune de ses pratiques ont leurs temps et leurs sujets propres. Le premier est pour l'étude du naturel, et particulièrement pour les étudiants ; la seconde est absolument nécessaire pour finir un ouvrage. L'on remarqua de même dans la pratique des règles deux manières de représenter un sujet, l'une que l'on nomme géométrale et l'autre qu'on appelle perspective. La première a trois figures, le plan, le profil et l'élévation. La deuxième s'aperçoit par la surface extérieure, et que l'on découvre d'un simple coup d'œil, sur laquelle on fit diverses observations générales. Premièrement, la lumière. Secondement, la détermination de l'endroit où se rencontrent la lumière et l'ombre. Troisièmement, qu'on voit le sujet par un seul endroit d'une seule vue, par le rayonnement de certaines lignes droites, qui s'assemblent en l'œil et vont passer à chaque point apparent du sujet, en sorte que ces lignes sont entre elles des angles différents, dont la base est au sujet, et la pointe en l'œil. Quatrièmement, que l'œil ne voit aucun sujet que l'un et l'autre ne soient arrêtés et immobiles, et qu'il n'y ait de l'intervalle entre eux. Cinquièmement, qu'il faut concevoir une surface plate et transparente en une place où traversent tous les rayonnements, et sur laquelle toutes les apparences du sujet soient pointées, ce que l'on appelle tableau, dont il s'ensuit que le sujet, le tableau et l'œil, doivent être situés de distance convenable. Cette situation étant ainsi déterminée est le principe sur lequel est fondé le moyen de représenter quelque chose en perspective.

Sur l'usage du trait, on dit qu'il doit servir à marquer toutes les parties d'un sujet, en sorte que l'on puisse aisément

reconnoître leurs expressions, leurs proportions, et leurs situations, en toute la disposition de l'ordonnance, avant que d'appliquer ni les ombres ni les couleurs. Qu'enfin ce trait n'étant que comme un instrument pour former toutes les choses, il se doit perdre et noyer par l'opposition des ombres ou des couleurs, en telle sorte qu'il n'y ait rien de profilé, d'où l'on conclut qu'il ne faut pas trancher aigrement les contours de quelque chose que ce soit, et cela pour trois raisons : premièrement, pour ce que les deux yeux du regardant produisent doubles rayons, lesquels se rencontrant sur ce qui termine et contourne les corps adoucissent le tranchant de la vive arête des corps les plus nettement coupés. Secondement, que l'épaisseur de l'air qui est entre l'œil et le sujet cause encore le même effet. Et enfin, qu'en quelque matière que ce soit, la superficie est couverte de quelque chose qui adoucit l'aigreur du trait : la chair la plus délicate a toujours sur la peau un petit poil presque imperceptible ; les étoffes ont leurs cotons ou choses semblables ; dans les campagnes, il ne se voit aucun corps solide qui ne soit couvert de poudre ou de mousse, qui adoucit le tranchant des choses coupées.

On parla dans la suite des observations nécessaires en la pratique du dessin, où l'on remarqua unanimement que, pour imiter quelque chose en peinture, il faut s'imaginer un carrelage intellectuel pour placer chaque partie à l'endroit où les choses se rencontrent diamétralement opposées ; et à l'égard de la proportion, comparer leurs grandeurs selon la diversité des parties. Ce moyen s'étend universellement sur toutes choses et en tous temps, non seulement pour les premiers étudiants, mais aussi pour les avancés.

Lorsqu'on veut copier un tableau d'ordonnance de plusieurs figures et le réduire en plus petit, on forme géométralement des carrés proportionnels; de même pour exécuter en peinture et mettre en grand ce que l'on a projeté sur un petit dessin esquisse, le même moyen sert pour placer toutes les choses qui composent l'ordonnance, et il n'est pas possible d'imiter en peinture la moindre chose sans cette observation du carrelage idéal, qui est comme regarder les objets au travers d'un vitrage. Et d'autant que la principale étude du dessin se fait sur un modèle vivant, l'Académie jugea que les

étudiants devoient esquisser leurs figures légèrement et promptement, selon la règle d'opposition et de comparaison pour concevoir la vivacité du mouvement de l'action et l'esprit dont le naturel est animé, afin que par cette promptitude ils s'en impriment l'idée, et s'en remplissent l'esprit tellement que leur dessin paroisse animé de la même vivacité du naturel, après quoi on peut repasser sur les contours pour les rectifier, les marquant de grand en grand sans s'arrêter aux petits muscles ou mouvements d'artères, qu'il faut couler doucement en finissant l'ouvrage.

On observa pour la position des modèles naturels de leur donner des attitudes différentes selon la diversité des naturels : les maigres et desséchés doivent être posés en des actions entassées, les membres pliés et pressés pour faire des regonflements de chairs et de muscles, qui forment la beauté des contours en les fortifiant, et les faisant paroître grands et nobles. Mais si le modèle est gras et bien rempli on le peut mettre en des actions libres, les membres étendus et allongés, parce qu'il paroîtra toujours assez agréablement par le contraste en quelque attitude qu'il soit posé ; il n'y aura qu'à choisir les aspects les plus avantageux, et surtout éviter l'affectation des actions forcées.

Et comme on remarqua sur les dessins des étudiants une diversité de manières, les uns imitant le naturel dans la simplicité de sa forme, les autres affectant un embellissement par le renforcement des contours, qu'on appelle charger les contours et y donner le grand goût, cela donna occasion à l'Académie de s'entretenir sur ces différentes manières. Ceux qui opinoient pour les charges d'agrément alléguoient la beauté des figures antiques, le grand dessin de Michel-Ange, des Carrache, et autres grands peintres de l'antiquité, et soutenoient qu'il falloit de bonne heure se remplir l'esprit de ces grandes idées, pour se conformer à ces beaux exemples, et se faire une habitude de ces belles et grandes manières, ils disoient que de s'assujettir à imiter un naturel foible et chétif, ainsi qu'on les rencontre communément, pouvoit plutôt détourner les étudiants, et les porter au contraire à une manière petite et foible. L'opinion opposée qu'on appelle naturaliste, parce qu'ils estiment nécessaire l'imitation exacte du naturel en toutes choses, étoit

d'assujettir le dessinateur à imiter les objets avec simplicité et précisément comme ils sont. Leurs raisons à l'égard des étudiants étoient pour les dresser à une habitude de justesse et de précision; et, pour les plus avancés, une expression naïve et convenable à toute sorte de sujets; il leur sembloit ridicule de proposer à de jeunes étudiants de réformer leurs objets naturels par ces prétendues charges d'agrément, qui leur remplissoient l'esprit d'idées incertaines, ce qui les rendoit incapables d'imiter les objets comme ils sont précisément et avec justesse. L'on prit pour exemple le dessin qu'un jeune garçon avoit fait sur le modèle naturel, dont un bras passant par-devant la tête, en cachoit quelque partie, et en surchargeant la grosseur des contours du bras, faisoit paroître de la tête ce qu'il en avoit aperçu de côté et d'autre, ce qui la rendoit monstrueuse; et par cette démonstration fit connoître la nécessité d'assujettir les étudiants à l'exacte imitation du naturel.

Enfin, il n'est pas possible que de jeunes élèves qui n'ont pas encore acquis la pratique du dessin soient capables de suppléer à la foiblesse de certains naturels maigres, ne connoissant pas les endroits des contours qu'il faut charger, ce qui est une connoissance qui ne s'acquiert que par une grande étude, et qui n'appartient qu'aux plus avancés. On tomba d'accord que l'étude des belles figures antiques étoit très nécessaire dans le commencement, et même plus avantageuse que le naturel, mais l'on assura qu'en l'un et en l'autre on étoit obligé de s'assujettir à imiter exactement son objet pour en recueillir le fruit qu'on en désire, et s'habituer l'œil et la main à la justesse et à la précision, ce qui est le fondement de la pratique de la peinture, et l'application particulière que doivent faire les étudiants pour acquérir la facilité d'imiter toutes choses. C'est ce que les plus grands peintres ont reconnu et recommandé à leurs élèves, leur conseillant d'avoir toujours en main le crayon et les tablettes pour dessiner tous les objets qui se présentent à leur vue. A l'égard des plus avancés, on les exhorta de joindre la théorie à la pratique, d'examiner les raisons qu'ont observées les auteurs des beaux ouvrages antiques, qui se sont servis de la géométrie pour les proportions, de l'anatomie, pour apprendre l'ostéologie, la situation, la forme et le mouvement des muscles extérieurs seulement; de la perspective, de

la physique et de la physionomie pour connoître les divers caractères des complexions et des passions, car il faut savoir toutes ces choses pour donner bien à propos ces charges d'agrément, en quoi consiste ce que l'on appelle le grand goût. L'on observa que la force des bras procède des muscles forts qui les attachent aux épaules, en laissant les jointures bien nouées, en quoi les foibles étudiants se peuvent tromper, mettant ces grosseurs affectées dans les emboîtements des bras et des cuisses, au lieu de bien observer la naissance et la fin des plus grands muscles, ce qui fait la véritable beauté des contours; où l'on doit observer que les muscles extérieurs étant agités par ces mouvements différents font une espèce de contraste qui cause une douce opposition dans la rencontre des contours, tellement qu'on ne voit point deux contours enflés ou enfoncés se rencontrer à l'opposite l'un de l'autre, mais ils se coulent comme en ondoyant doucement; ce qui est remarquable aussi au mouvement des parties de tous les animaux généralement. Quant à l'imitation précise des modèles, l'on avoua enfin que même les plus habiles doivent observer cette règle de dessiner le naturel justement et précisément comme ils le voient pour ne s'écarter point de la vérité, quand ils étudient leurs morceaux sur le naturel; afin que s'en voulant servir en l'exécution de l'ouvrage, ces dessins leur représentent la vérité du naturel, les laissant dans la liberté de donner à leurs figures tels caractères de force ou de foiblesse convenables à leurs sujets, ce qui est la principale fin à laquelle toutes leurs études se doivent rapporter.

Toutes ces observations furent démontrées et autorisées par l'exemple de cet admirable tableau de Raphaël, où l'on remarqua deux sortes de contours. La première, en celle de la figure de l'ange qui paroît comme d'un jeune héraut, dont les contours sont d'une manière noble et coulante; les muscles n'y sont apparents que pour faire connoître la beauté de la forme corporelle; car encore que son action semble être de vouloir frapper un grand coup, c'est sans donner aucune marque d'émotion, paroissant dans une parfaite tranquillité, ce qui a beaucoup de rapport à la figure antique de l'Apollon. La seconde, plus grossière, que ce grand peintre a judicieusement appliquée à la figure monstrueuse du démon, dont les contours

paroissent plus incertains, les muscles plus gonflés et ondoyants, semblables à la figure antique appelée le petit Faune.

Les étudiants furent exhortés de s'attacher soigneusement à l'imitation de ce bel exemple; prenant garde de former les contours précisément suivant le caractère des personnes, comme a fait ce grand maître, évitant de les faire aigrement trancher, quelque fini que soit l'ouvrage. Comme chacun sait que ce bon peintre a été très curieux de rendre ses ouvrages parfaits en la partie du dessin et de la correction, l'on s'étendit fort sur toutes les beautés qui furent remarquées en ce merveilleux tableau, sur les proportions, sur l'expression, sur l'ordonnance, sur le clair et l'obscur et sur la dispensation des contours. Mais la crainte d'ennuyer Votre Grandeur nous fait remettre de l'entretenir de toutes ces particularités en d'autres occasions.

COMMENTAIRE

Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ici la préface d'Henri Testelin, placée par lui en tête du volume qu'il publia en 1680 sous le titre : *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques ou conférences tenues en l'Académie royale desdits arts en présence de M. Colbert, conseiller du Roi, etc., par Henri Testelin, peintre du Roi, professeur et secrétaire en ladite Académie.* Paris. Mabre-Cramoisy, in-folio, avec planches.

Cet ouvrage renferme six discours et six « tables de préceptes. »

Voici, au surplus, l'historique de ces conférences, écrit de la main de leur auteur.

« Les arts de peinture et de sculpture ont toujours été en très grande considération dans le monde, comme les plus célèbres histoires le témoignent. Mais sans m'arrêter à représenter les honneurs dont ils ont été favorisés chez toutes les nations les plus polies, et par les princes les plus augustes de l'Europe, je ne parlerai présentement que de l'établissement de l'Académie Royale que l'on a érigée en France en leur faveur sous le règne de Louis XIV, en 1648. Jusques alors la qualité de peintres et de sculpteurs avoit été comprise avec les barbouilleurs, les marbriers et polisseurs de marbre, en une mécanique Société, sous le fameux nom de Maîtrise, dont cet établissement a heureusement fait la séparation. En effet, comme les arts de peinture et de

sculpture peuvent être considérés en deux parties, la science et l'art, l'une noble et spéculative, l'autre pratique, il a été très judicieux de les distinguer en deux corps, en l'un ordonner des jurés pour l'examen et préparation des matières qui s'y emploient, d'en régler la disposition selon leurs bonnes ou mauvaises qualités, qui est la fin pour laquelle la maîtrise a été établie à Paris seulement. A l'égard de la partie spéculative il a aussi été convenable de l'exercer librement et noblement, les génies ne devant point être contraints dans la pratique des beaux-arts : c'est pourquoi ils sont nommés libéraux. Il a donc été très à propos et c'est avec beaucoup de justice qu'on a formé ce collège académique en y établissant comme des classes ou degrés avec des recteurs et professeurs pour régenter sur l'éducation des étudiants, et les élever en la connoissance de la théorie et de la pratique de ces belles et honorables professions. Cette distinction étant bien observée, chacun se contenant dans les bornes de son talent particulier, l'exercice de ces arts se fera avec beaucoup d'honneur et de tranquillité. Pour faire maintenant connoître les avantages et les utilités de cet établissement, il faut considérer ces deux choses. Ce que le Roi a fait en faveur de ces arts, et ce que ces illustres artisans font en reconnoissance, et pour répondre aux intentions de Sa Majesté. Ce sont des faits autant incontestables qu'ils ont été éclatants. Pour le premier je rapporterai ici un extrait des lettres patentes du Roi, vérifiées en toutes les cours souveraines de France. En celle de 1663, l'on y lit en ces propres termes : *Comme entre les beaux-arts, il n'y en a point de plus nobles que la peinture et la sculpture, que l'un et l'autre ont toujours été en très grande considération dans notre royaume, nous avons bien voulu donner à ceux qui en font profession, des témoignages de l'estime particulière que nous en faisons. Pour cet effet, en l'année 1648, nous aurions établi en notre bonne ville de Paris une académie royale de peinture et de sculpture, en laquelle nous aurions ordonné des statuts et des privilèges, etc. Et pour donner d'autant plus de marques de l'estime que nous faisons de ladite académie, et de la satisfaction que nous avons des fruits et des bons succès qu'elle produit journellement, icelle avons confirmée et confirmons dans tous les privilèges et exemptions, honneurs, prérogatives et prééminences que nous lui avons attribués, et que nos prédécesseurs rois ont accordés à ceux de cette profession, et en tant que besoin est ou seroit, lui avons de nouveau tous lesdits privilèges et exemptions accordé et accordons par ces présentes; etc.* Et d'abondant il est porté dans les statuts faits et arrêtés par ordre exprès du roi, en l'article 27. *Le Roi ayant accordé à quarante de l'Académie de peinture et de sculpture les mêmes privilèges qu'à ceux de l'Académie Françoise ; le directeur, le chancelier, les quatre recteurs, les douze professeurs, le secrétaire, le*

trésorier, et ceux de ladite Académie qui rempliront les premières places jusques au nombre de quarante, jouiront desdits privilèges, leurs vies durant, et lorsque quelqu'un viendra à manquer par mort ou autrement, le plus ancien officier succédera et jouira des privilèges, et ainsi successivement les uns aux autres.

« Le second de ces faits n'est pas moins constant, puisqu'il est d'une notoriété publique, comme le simple récit en peut justifier la vérité.

« Cette illustre Compagnie, touchée sensiblement de tant de grâces dont Sa Majesté l'honoroit, s'est assujettie volontairement à tout ce qui pouvoit concourir à l'honneur de la profession, s'adjoignant des professeurs pour enseigner aux étudiants les sciences de géométrie, perspective, architecture et anatomie, s'exerçant en des conférences publiques et particulières, outre les leçons ordinaires du modèle, établissant des prix pour leur avancement, et même pour encourager les académiciens, en se donnant de l'émulation l'un à l'autre. Ils ont donc établi un jour solennel dans l'année à l'honneur du Roi, et afin de célébrer la mémoire de l'établissement de l'Académie, dans laquelle solennité chacun des académiciens s'est obligé d'apporter de nouveaux et meilleurs morceaux de leurs ouvrages pour les exposer à la vue du public. Sa Majesté a trouvé ces exercices si agréables qu'elle en a autorisé l'usage, ordonnant des pensions pour les officiers de l'Académie, et une somme considérable pour les prix proposés aux étudiants. Et afin que toutes ces choses se puissent exécuter honorablement, elle a ordonné que Messieurs les protecteurs seront conviés de se trouver en ces jours de solennité pour y délivrer les prix. Monsieur Colbert n'a pas manqué de l'honorer de sa présence pendant le cours de sa vie, s'y trouvant avec les plus illustres amateurs des sciences et des beaux-Arts, et Messieurs des Bâtiments, lesquels après avoir considéré avec plaisir toute cette publique décoration, et passé en toutes les Chambres de l'appartement qu'ils avoient vues remplies de divers ouvrages très curieux, même en celle de l'étude du modèle qu'ils avoient trouvé posé en groupe, à l'entour duquel étoient plusieurs étudiants des plus avancés qui le dessinoient de divers aspects, ce que cette illustre Compagnie considéra avec beaucoup d'estime. Au sortir de là elle fut conduite en un grand salon rempli magnifiquement des plus excellents tableaux entourés de riches bordures dorées qui brilloient d'un merveilleux éclat; à l'abord l'on aperçut un grand tableau de 12 ou 15 pieds de haut, où est représenté le portrait du roi revêtu de sa pourpre royale, séant en un trône enrichi et couvert d'un dais somptueux, ayant d'un côté sur les degrés des marques hiéroglyphiques des arts, et de l'autre plus proche de son siège un petit Amour qui en paroissoit le génie, lequel, Sa Majesté sembloit couronner d'une branche d'olivier.

Au-dessus du tableau et sur la corniche du salon étoit posée la figure d'un crucifix grand comme nature, fait par M. Sarrasin, l'un des plus habiles sculpteurs du siècle, et recteur en l'Académie. Au-dessous du portrait du Roi étoit un grand fauteuil élevé de deux gradins pour la place d'honneur et le siège présidial, à l'entour duquel à droite et à gauche étoient posés d'autres sièges à doubles rangs pour la compagnie ; tout le Lambris du salon et la Corniche étoient remplis des plus beaux tableaux des réceptions, jusqu'au Parterre, où étoient posés sur des chevalets plusieurs de ces plus considérables pièces, pour être mieux en leur jour. L'entrée de ce salon remplissoit à l'abord l'esprit de vénération et de respect. Monsieur Colbert même en fut surpris en y entrant la première fois, et après avoir tout considéré attentivement et donné des éloges sur chaque chose, on lui présenta les ouvrages des aspirants aux prix, ce qu'il examina avec application, interrogea même chacun des aspirants sur le raisonnement de leurs ouvrages; après quoi il prit séance, ordonnant à toute la compagnie de s'asseoir chacun en son rang, et de se couvrir; alors le secrétaire se levant et faisant la révérence, tenant son registre ouvert, prononça à haute voix le sentiment de l'Académie pour le jugement des prix, lesquels elle soumettoit au jugement de Sa Grandeur, qui l'ayant confirmé, et prononcé la résolution, reçut des mains du secrétaire les prix, consistant en des médailles d'or de diverse valeur, appropriées au mérite de l'ouvrage, lesquelles il distribua avec des paroles pleines d'estime et d'encouragement pour ceux auxquels elles étoient adjugées.

« Cette distribution étant achevée, la compagnie de M. Colbert s'étant entretenue civilement sur l'estime de ces exercices, toute la compagnie paroissant en un profond silence, le secrétaire prit derechef la parole, prononçant ce discours : *Monseigneur, l'Académie se voyant dans le calme que Votre Grandeur lui a procuré en affermissant son établissement, et dissipant les obstacles qu'on y avoit voulu opposer; elle juge ne pouvoir mieux employer la tranquillité de ses assemblées qu'à s'entretenir sur le raisonnement de sa profession, pour tâcher d'en bannir les erreurs, et d'élever les étudiants par des règles assurées. Pour cet effet elle résolut de reprendre l'exercice des conférences que ces obstacles lui avoient fait discontinuer, et pour ne point perdre le temps à disposer l'ordre des matières, elle trouva plus à propos d'entrer d'abord dans l'examen des choses mêmes par la considération de quelques ouvrages, ou par la lecture des auteurs qui en ont écrit.* Léonard de Vinci, auteur célèbre, fut le premier qui se rencontra sous la main, où les matières sont mêlées confusément, sur quoi furent agitées diverses questions ; la première sur l'usage des Raccourcis; une autre tomba sur l'universalité du contraste. On parla ensuite de l'étude des airs de têtes des figures antiques; enfin

on dit quelque chose de la manière de draper les figures et des différentes étoffes. Sur la première question, on dit que le corps humain étant composé de diverses parties dont les mouvements sont différents, il n'est pas possible de le représenter sans faire paroître du raccourci en quelqu'une de ses parties, surtout lorsqu'on est assujetti à certaines places, comme des niches, des frises, ou des plafonds, ce qui oblige de fixer un certain endroit de point de vue, ainsi qu'à des perspectives. Mais que l'on peut (à l'imitation de Raphaël) feindre des tapisseries attachées à des plafonds pour éviter les raccourcis désagréables. A l'égard du contraste, ce mot étant italien, signifie en françois une douce contrariété ou diversité, on représenta qu'il s'étend généralement sur toutes les parties de la Peinture, mais qu'on le doit traiter fort discrètement, d'autant que l'excès en devient insupportable à la vue. Sur les airs de têtes antiques l'on jugea qu'un habile homme, après avoir étudié les belles figures antiques, en avoit conçu les plus grandes idées, et imprimé dans son esprit les plus beaux traits de la physionomie, selon l'expression de leurs caractères, qui est comme le suc et le précis de cette étude, les pourra appliquer à l'expression des figures qu'il aura à représenter. Que l'intention de Léonard de Vinci n'est en cet endroit que de réprimer le mauvais goût de ceux qui bornent leurs génies à certains airs pris des antiques, et les appliquent à tout sans discernement. Quant à la manière de draper les figures, tout ce qui en fut dit se réduisit à deux ou trois observations : l'une de suivre la *mode ou coutume*, et, à l'exemple des auteurs des antiques, modeler les figures nues soit de terre ou de cire, et poser dessus les draperies pour en étudier les plis suivant l'idée qu'on en aura projeté. Pour la manière des étoffes, soit brocart ou broderie, dont quelques peintres modernes ont affecté de revêtir des anges pour exprimer leurs différents degrés de charges et d'honneur dans le ciel, l'Académie en a désapprouvé l'usage, et fit observer en second lieu la qualité des figures pour leur approprier des vêtements convenables à l'expression des sujets ; et enfin à l'égard des figures allégoriques, où l'on n'est point assujetti à aucune mode, qu'il suffit d'ajuster les draperies d'une manière agréable pour cacher les parties déshonnêtes ou déplaisantes à la vue, et conserver soigneusement ce qui marque la proportion, évitant de traverser l'étendue par des petits plis enfoncés que l'on doit ranger à l'endroit des jointures.

« Ce discours fut beaucoup plus étendu, mais il suffit de cet abrégé, puisqu'il n'est rapporté ici que pour faire connoître l'occasion des discours suivants. M. Colbert témoigna beaucoup de satisfaction des exercices de l'Académie, l'exhorta de les continuer, et de prendre à l'avenir pour sujet de ses entretiens les beaux tableaux du cabinet du roi, d'en

remarquer librement les défauts aussi bien que les beautés, pour en tirer tous les avantages propres à l'avancement des arts, ce que la Compagnie a observé, comme on le pourra voir quelque jour par le journal que le secrétaire en a dressé : il suffira pour le présent des discours académiques qu'il a prononcés en des jours solennels, et qu'il a appropriés aux matières des six tables des préceptes de la peinture qu'il a ci-devant mis en lumière pour les y joindre, et par ce moyen en faciliter l'intelligence par l'augmentation des observations et des raisonnements beaucoup plus étendus. »

Henri Testelin remplaça son frère Louis dans les fonctions de secrétaire de l'Académie en 1650; il fit partie de l'Académie jusqu'en 1681, date à laquelle il en fut exclu pour cause de protestantisme. Retiré en Hollande, il y mourut en 1695, et son livre fut réédité à Paris en 1696.

Une note placée en tête de la conférence sur *l'usage du trait et du dessin*, permet de supposer qu'il en fut donné lecture en séance particulière au cours de l'année 1670, mais la Table de préceptes qui résume ce discours et que nous donnons ci-après, porte la date du 16 février 1675. Or nous avons lieu de penser que le secrétaire ne se borna pas à présenter cette sèche analyse à Colbert et aux académiciens en la séance solennelle du 16 février 1675. Il dut lire le discours avant d'en faire connaître la Table. La concision qu'il sait garder dans l'exposé de la doctrine, les formules de respect à l'adresse de Colbert indiquent, ce nous semble, que Testelin a prononcé sa conférence devant le protecteur de l'Académie.

TABLE

DES PRÉCEPTES DE LA PEINTURE

sur

LE TRAIT

P. 152

- Pour connaître ce que l'on appelle le trait en peinture, il le faut considérer à l'égard de
  - 1. Sa définition disant
    - 1. Que c'est une ligne physique ou une mécanique d qu'elle puisse être.
    - 2. Que c'est ce qui borne et termine l'étendue de la
    - 3. Que ce sont de certaines lignes qui servent à repı
    - 4. Qu'il est père de toutes les superficies, lesquelles
  - 2. Son étendue.
    - Laquelle est immense puisqu'il parcourt toutes les c porelles.
    - Mais son plus laborieux sujet est le corps humain os
  - 3. Sa pratique qui est de deux manières.
    - 1. A vue d'œil dont les observations sont à l'égard des
      - 1. Jeunes étudiants où est à observer qu'ils
        - 1. Se doivent habitu d'appliquer les oı
        - 2. Doivent suivre de
        - 3. Ne doivent point librement pour
        - 4. Doivent attendre perspective afin
      - 2. Plus avancés, savoir qu'ils doivent
        - 1. S'habituer à trava les figures d'une
        - 2. Étudier soigneus les idées.
        - 3. Marquer fort pr de poser l'ombr
        - 4. Observer dans le ties comme en cles), les divers
        - 5. S'instruire très perspective poı corps solides e l'homme, il est du compas à c il se faut conte servir de guide
        - 6. Observer, comm lignes d'aplom
        - 7. Dessiner les mo n'y sauroit ob exacte compar ties que l'on jı
    - 2. De la règle et du compas ou
      - 1. Géométralement qui a trois figures, à savoir
        - 1. Le plan qui est mesures.
        - 2. Le profil qui m
        - 3. L'elévation qui
      - 2. Perspectivement qui représente la surface d'un sujet où il faut observer que
        - 1. L'on voit l'obje
        - 2. L'œil et l'objet
        - 3. Il faut concevo apparences de
        - 4. L'œil, le sujet grandeur du senter quelqu
        - 5. L'on doit amor mais aux éloi doivent être

oujours quelque dimension en sa largeur pour déliée
qui marque les diverses parties qu'elle renferme.
n leurs

1. Formes.
2. Aspects.
3. Situations.

e sans avoir un terme, et que ses mouvements sont................

1. Droits.
2. Circulaires.
3. Mixtes.

ture et celles dont l'imagination peut concevoir quelque idée sous des figures cor-

u'aux mouvements de son âme.
ment à copier de bons exemples à vue d'œil et se fortifier sur le trait avant que

t finis de peu d'ouvrages pour les commencements.
dans leurs études, ce qui engourdit le jugement, mais il faut que leur esprit agisse

uvoir dessiner d'après le naturel avant que d'entreprendre l'usage des règles de la
e dans sa liberté et se former le jugement à bien comprendre l'apparence des choses.
tout en dessinant d'après le naturel qui est mouvant, où il faut se restreindre à faire
l'angle visuel et d'une distance proportionnée de l'œil à son modèle.
s antiques pour s'en conserver

arties de leur dessin avant que

er les contours par grandes par-
(sans s'arrêter aux petits mus-
ère à savoir:
ègles de la géométrie et de la
t, et avec sûreté à l'égard des
aux animaux et singulièrement
iner par le moyen de la règle et
s parties et de ses mouvements;
es impressions dans l'esprit pour
t principalement à la position.

1. Ondoyants, grossiers et incertains qui s'entre-suivent également pour des personnes rustiques et champêtres.
2. Nobles arrondis et certains qui ne laissent rien de douteux pour personnes graves et sérieuses.
3. Grands, forts, résolus, choisis et parfaits pour des héros.
4. Puissants et austères qui n'ont rien que de nécessaire et majestueux pour des corps déifiés, ou sanctifiés.

re pour dessiner juste, de comparer et opposer les parties qui se rencontrent sur les
e former une espèce de carré intellectuel.
e ils sont, sans charger aucune de leurs parties, étant certain qu'on
tesse qu'en proportionnant chaque partie à une première par une
ant servir de ce dessin, l'on soit dans la liberté de renforcer les par-
n demeurant dans la fidélité des modèles soit

1. Naturelles.
2. Antiques.

r laquelle est marquée la forme et l'étendue des choses en leur assiette avec leurs

aillies des corps solides, leurs proportions et hauteurs.
achève la construction des corps ou édifices.
les rayons se rassemblent en un seul point.
immobiles.
e transparente entre l'œil et l'objet au travers de laquelle soient marquées toutes les
'on appelle tableau.
re situés à distance convenable, laquelle on détermine ordinairement au double de la
tte situation ainsi déterminée est le principe sur lequel on fonde le moyen de repré-
erspective.
ra formé toutes les parties de l'ouvrage pour les tableaux qui doivent être vus de près,
ment prononcé en telle sorte pourtant qu'il ne paroisse point de trait du lieu d'où ils

HENRI TESTELIN

PEINTRE

(1616-1695)

SUR

L'EXPRESSION GÉNÉRALE ET PARTICULIÈRE.

SOMMAIRE : Expression du sujet. — Passions. — Physionomie. — L'expression du sujet doit se dégager de la composition générale. — Le choix des détails. — Les parties accessoires d'un tableau ne peuvent avoir qu'une importance secondaire. — Exemples tirés de Poussin. — La passion suppose l'acte. — Le geste doit être conforme à la passion que veut exprimer l'artiste. — Du visage. — Expression de l'admiration, du mépris, de la tristesse, de la colère, de la crainte, etc. — La tête humaine. — Physiognomonie. — L'angle facial.

Monseigneur,

Ayant aujourd'hui à représenter à Votre Grandeur ce que j'ai pu recueillir des Conférences de l'Académie sur cette ample matière de l'Expression, je les réduirai à ces trois égards : l'Expression du sujet en général ; des Passions particulières ; et de la Physionomie. Au premier on dit que le peintre devoit tellement assujettir toutes les parties qui entrent en la composition de son tableau, qu'elles concourent ensemble à former une juste idée du sujet, en sorte qu'elles puissent inspirer dans l'esprit des regardants des émotions convenables à cette idée, et que s'il se rencontroit dans la narration de l'histoire même, quelque circonstance qui y fût contraire, on la devoit supprimer ou si fort négliger qu'elle n'y pût faire aucune interruption, qu'on peut néanmoins prendre une discrète liberté de choisir des incidents favorables, ou quelque allégorie qui convienne au sujet pour la variété du contraste ; mais que l'on doit éviter de faire paroître ensemble des choses incompatibles ; par exemple, la vérité des choses saintes avec les profanes, ou représenter en-

semble des personnes qui n'ont été qu'en des temps fort éloignés l'un de l'autre. Il se trouva dans la Compagnie des amateurs qui contredirent ces maximes, plutôt par curiosité d'entendre des raisonnements que par quelque opinion solide ; quelqu'un objecta qu'il seroit dangereux d'établir la suppression des circonstances, parce qu'elle porteroit les jeunes peintres à négliger celles qui doivent accompagner les histoires ; qu'un petit chien étoit nécessaire pour faire reconnoître l'histoire de Tobie et des Chameaux à celle de Rébecca : sur quoi il fut représenté que par l'écriture l'on peut bien faire une ample description de toutes les circonstances qui arrivent en une suite de temps, lesquelles on ne peut concevoir que successivement ; mais qu'en la peinture l'on doit comprendre tout d'un coup l'idée du sujet ; qu'ainsi un peintre se doit restreindre à ces trois unités, à savoir : ce qui arrive en un seul temps ; ce que la vue peut découvrir d'une seule œillade ; et ce qui se peut représenter dans l'espace d'un tableau, où l'idée de l'expression se doit rassembler à l'endroit du héros du sujet, comme la perspective assujettit tout à un seul point ; que le devoir du peintre est de s'étudier soigneusement à rechercher tout ce qui est essentiel au sujet, et bien examiner ce que les bons auteurs en ont écrit, et ce qui en peut mieux faire paroître le héros, afin d'en bien exprimer l'image et l'idée, et par ce moyen éviter le défaut que l'on voyoit en beaucoup de tableaux, méprisés à cet égard, quoique d'ailleurs très beaux, comme par exemple en un tableau du Bassan, où est représenté le retour de l'Enfant prodigue en la maison de son père, dont les figures principales du sujet sont fort petites, éloignées dans le derrière du tableau, faisant paroître sur le devant une grande cuisine et des gens qui habillent un veau gras. En un autre du Breugle en la représentation de l'une des plus importantes actions de la Magdeleine, où sont reculées dans le lointain les figures principales pour faire paroître sur le devant du tableau diverses personnes indifférentes au sujet, dont les unes se jouent, d'autres se battent, et entre toutes un coupeur de bourse, sur lequel on arrête plus la vue que sur le sujet principal ; semblablement en un tableau d'Italie qui représente le martyre d'un saint, où l'on voit un des bourreaux tirer une corde de telle force que se rompant il tombe ; un autre se moque de lui

d'une manière si risible et si bien représentée que cet incident attire et arrête la vue de ceux qui regardent ce tableau et qui sont plus touchés de cette action ridicule que du sujet principal; que l'on voit même en des représentations de la Nativité de notre Sauveur, où l'on met en des places les plus apparentes un bœuf et un âne, qui sont des choses indécentes et profanes, ces animaux portant un caractère de brutalité, au lieu qu'un sujet aussi divin ne devoit être accompagné que de figures et d'actions qui répondent à la sublimité et sainteté du mystère. En cet endroit, un amateur moins versé dans l'histoire sainte que dans la profane voulut soutenir cette erreur, disant qu'en effet le bœuf et l'âne étoient essentiels à l'Incarnation de Notre-Seigneur; mais on lui fit connoître qu'il se méprenoit et que pas un des Évangélistes n'en faisoit mention; que c'étoit une tradition entre les peintres légèrement appuyée sur la pensée de quelque écrivain qui avoit mal entendu et mal appliqué le passage d'Isaïe, ch. I, lequel reprochant au peuple d'Israël ses ingratitudes et méconnoissances envers Dieu, leur rapporte pour exemple, que le bœuf et l'âne connoissent leur Seigneur, mais que ce peuple refusoit de se soumettre à son souverain; qu'ainsi la représentation de ces animaux n'étoit nullement de l'essence du sujet et qu'ils ne conviennent point à l'idée que cette histoire doit inspirer dans l'esprit de ceux qui la contemplent.

Que les Histoires saintes sont décrites pour exciter en nous des pensées et des émotions de piété, par les bons exemples qu'elles nous proposent, et que ce doit aussi être l'effet de la peinture, ce qui seroit détourné par des circonstances qui porteroient des caractères différents ou opposés à l'idée du sujet.

Ceux qui soutenoient la nécessité des circonstances alléguèrent qu'en l'histoire de Rébecca la circonstance de la présence des chameaux y devoit être observée, puisqu'ils étoient comme partie intervenante et choisie par le serviteur d'Abraham pour faire reconnoître entre toutes les filles qui venoient puiser de l'eau; que celle qui diroit : « J'en tirerai aussi pour abreuver tes chameaux, » seroit celle que Dieu avoit destinée pour le fils de son maître. A cela il fut répondu qu'il faut distinguer les temps et les actions suivant la maxime des trois unités; que dans l'action du choix, les chameaux doivent être présents,

mais que dans toutes les autres qui se passèrent au traité de cette alliance ils n'y sont plus nécessaires. C'est pourquoi M. le Poussin, qui savoit bien choisir les circonstances et les approprier au sujet qu'il traitoit, s'en faisoit une règle, disant ordinairement qu'il donnoit à ses tableaux un mode phrygien ; pour dire qu'il suivoit la seule idée du sujet principal ; c'est ce qui se remarque aussi en tous ses ouvrages, notamment en celui dont on venoit de parler, où cet auteur avoit dessein de représenter le temps, auquel ce fidèle ambassadeur, persuadé du choix que Dieu en avoit fait, se met en devoir d'exécuter son ordre ; il a déchargé ses chameaux en quelque endroit reculé, il a pris ses présens et les témoignages de créance, il a fait sa proposition, et maintenant il donne à cette jeune fille les engagements du mariage ; voilà l'idée du sujet qu'il s'est proposé en cette action, à quoi il a tellement assujetti toutes les parties qui entrent en la composition de cet excellent ouvrage, qu'il n'y a rien mis qui ne convienne à un sujet nuptial : tout y est gai et riant, plaisant, agréable, ayant affecté de ne mêler point en cette compagnie de vieilles femmes, mais seulement de jeunes filles ajustées très proprement et de parfaitement bonne grâce, dont les draperies forment des plis délicats, les couleurs belles, les proportions sveltes, qu'on pouvoit dire qu'il avoit disposé ce tableau dans le mode Corinthien, comme il disoit souvent, faisant allusion à la pratique des architectes, lesquels en construisant quelque édifice font dépendre de l'ordre qu'ils auront choisi toutes les parties jusqu'au moindre ornement. On peut encore remarquer l'observation de cette maxime de M. le Poussin dans un tableau du miracle de Notre-Seigneur, en guérissant deux aveugles, où tout ce qui accompagne cette expression est grand, majestueux et sérieux, tant dans les actions que dans les habillements des figures, les couleurs et la disposition du paysage ; mais l'auteur a supprimé la multitude, dont l'histoire sainte dit que Jésus étoit suivi, pour éviter la confusion qu'elle auroit causée à son ordonnance, et parce qu'il avoit cru que cette circonstance ne servoit de rien à l'expression de ce miracle ; mais pour ne rien omettre de ce qui étoit essentiel au sujet, il avoit exprimé dans le petit nombre de figures qui accompagnent Notre-Seigneur tous les mouvements et les passions qui pouvoient convenir en cette rencontre, l'in-

crédulité et l'indifférence des juifs, la crédulité et la dérision, et la moquerie des pharisiens, la foi, l'admiration et le zèle des disciples, le respect, la dévotion et le grand désir des affligés. Que suivant ces exemples et tous ceux des grands hommes qui ont excellé dans les beaux-arts, comme les poètes dans leurs fictions et dans leurs vers, les orateurs, les musiciens, lesquels assujettissent toutes les parties de leur composition à l'idée générale de leur sujet, et leur donnent un air si convenable, que tout ensemble exprime une passion ; qu'ainsi les habiles peintres de l'antiquité l'avoient pratiqué de même, selon le témoignage de Pline, qui en décrivant un tableau des amours d'Alexandre de la main d'Apelles, où tout, dit-il, étoit rempli des caractères de l'amour; outre que la raison même conduit à cette observation : car c'est une chose qui choque le bon sens de joindre à la représentation d'un sujet de piété des incidents ridicules et indécents. L'Académie approuvant ces raisonnements détermina que le peintre se doit attacher aux caractères qui conviennent à l'idée du sujet et négliger les circonstances qui n'y sont pas absolument essentielles. A l'égard du mélange des choses profanes, l'on dit que tout le monde reconnoissoit assez que cela ne peut nullement convenir : qu'ainsi on doit présumer qu'un peintre ne le fait jamais que par une complaisance forcée pour satisfaire à des personnes qui, ayant voué quelque chose, le font représenter en peinture, ce que l'on appelle ordinairement *ex voto;* quelqu'un a dit cela, que le peintre pouvoit prendre cette licence aussi bien que les poètes; que Virgile, dans son *Énéide,* avoit fait parler Énée et Didon ensemble, encore que selon l'histoire ils n'aient pas été contemporains, mais qu'il faut distinguer les histoires que traitent les poètes et les peintres d'avec la chronologie. Que le peintre pouvoit en certains tableaux de dévotion s'attacher davantage à la représentation des mystères qu'aux circonstances historiques; à quoi l'Académie repartit qu'un peintre doit être aussi fidèle en ses représentations que l'historien en ses narrations, et tous deux très jaloux de la pureté et de la vérité des histoires sacrées, la peinture pouvant instruire l'esprit aussi bien que le divertir. A l'égard de l'allégorie, on dit qu'il falloit considérer la différence qu'il y a entre des figures des divinités fabuleuses et des figures allé-

goriques ; qu'à la vérité, la fable est incompatible avec la vérité, mais que ce seroit faire une injustice à un peintre doué d'un excellent génie de l'empêcher de joindre l'allégorie à l'histoire pour en exprimer les mystères, lorsqu'on le peut faire sans nuire à l'intelligence du sujet; qu'il seroit à souhaiter, au contraire, que les peintres, en ne négligeant rien de ce qui est essentiel à leur profession, appliquassent leur esprit à bien connoître le sens mystique des histoires aussi bien que le littéral, leurs ouvrages en seroient beaucoup plus considérables et satisferoient davantage la curiosité des amateurs savants; que l'on voyoit avec plaisir et approbation ce qu'un peintre savant avoit mis au bas de la croix de notre Sauveur, un serpent la tête écrasée, pour représenter cette ancienne prophétie : *La semence de la femme brisera la tête du serpent*, Genèse, chap. III; qu'il y a des fictions et des allégories qui conviennent à des sujets saints et d'autres pour les sujets profanes; chacun sait que les corps qu'on attribue aux anges ne sont que des figures symboliques, et l'on ne voit personne trouver à redire qu'on en représente dans les histoires saintes, d'où l'on conclut qu'un peintre peut bien accompagner l'expression de son sujet de quelques figures allégoriques pour marquer et citer le lieu où il se rencontre, mais comme par des statues qui n'ont nulle part aux mouvements des figures qui expriment le sujet ; que, n'ayant que cette sorte de langage pour exprimer ses belles conceptions, il ne seroit pas juste de lui en ôter la liberté; c'est ce qui a fait dire que la peinture est une poésie muette et la rhétorique des peintres.

A l'égard de l'expression des passions particulières, l'on remarqua que la passion est un mouvement de l'âme qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle croit lui être mauvais ; que d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion fait faire quelque action au corps, et qu'ainsi il est nécessaire de savoir quelles sont les actions du corps qui expriment les passions de l'âme. L'on dit que ce que l'on appeloit action en cet endroit, n'étoit autre chose que le mouvement de quelque partie, et que ce mouvement ne se faisoit que par le changement des muscles, lesquels ne se meuvent que par l'entremise des nerfs qui les lient, et qui passent au tra-

vers d'eux; les nerfs n'agissent que par les esprits qui sont contenus dans les cavités du cerveau, et le cerveau ne reçoit ces esprits que du sang, qui passant continuellement par le cœur, faisoit qu'il se réchauffe et se raréfie de telle sorte, que le plus subtil monte et porte au cerveau certains petits airs ou vapeurs, lesquels passant par une infinité de petits vaisseaux dont le cerveau est rempli, s'y spiritualisent; d'où ils se répandent aux autres parties par le moyen des nerfs, qui sont comme autant de petits filets ou tuyaux qui portent ces esprits dans les muscles plus ou moins, selon qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appelés; ainsi le muscle qui agit le plus reçoit le plus d'esprits, et par conséquent devient enflé plus que les autres.

L'on rapporta que les anciens ont attribué deux appétits à la partie sensitive de l'âme, rangeant dans le concupiscible les passions simples, et dans l'irascible les plus farouches et celles qui sont composées, prétendant que l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse soient renfermées dans le premier, et que la crainte, la hardiesse et l'espérance, le désespoir, la colère et la peur résident dans l'autre.

On rapporta diverses opinions touchant le siège de l'âme: les uns tiennent que c'est en une petite glande, que l'on nomme Pinéale, et qui est au milieu du cerveau, en laquelle ils estiment que les organes des sens rapportent et réunissent l'impression des objets; les autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cet endroit-là que l'on ressent les passions; et d'autres que l'âme recevoit les impressions des passions dans le cerveau, et qu'elle en ressentoit les effets au cœur, et l'on dit que cette dernière opinion est appuyée sur les mouvements extérieurs des sourcils.

L'on remarqua qu'encore qu'on puisse représenter les passions de l'âme par les actions de tout le corps, néanmoins c'étoit au visage où les marques se faisoient le plus connoître, et non seulement dans les yeux, comme quelques-uns l'ont cru, mais principalement en la forme et aux mouvements des sourcils; que comme il y a deux appétits dans la partie sensitive de l'âme, il y a aussi deux mouvements qui y ont un parfait rapport, les uns s'élèvent au cerveau et les autres inclinent vers le cœur. Le mouvement du sourcil qui s'élève au cerveau

exprime toutes les passions les plus douces; celui qui incline du côté du cœur représente celles qui sont les plus farouches et les plus cruelles, mais à mesure que les passions changent de nature, le mouvement des sourcils change de forme; car pour exprimer une passion simple, les mouvements sont simples; si elle est violente, ils le sont aussi.

De plus, l'on observa deux sortes d'élévation du sourcil : quand il s'élève par le milieu, il marque des mouvements agréables, mais lorsqu'il élève sa pointe au milieu du front, il représente de la tristesse et de la douleur.

L'on représenta que quand le cœur est abattu, toutes les parties du visage le sont aussi : et que comme les sourcils suivent les impressions du cerveau, la bouche est la partie du visage qui marque plus particulièrement les mouvements du cœur; ce qui fait que lorsque le sourcil s'élève par le milieu, la bouche hausse ses côtés, ce qui est le signe de la joie, mais quand elle élève son milieu le sourcil baisse le sien, et la pointe du côté du nez s'élève, ce qui représente de la tristesse et de la douleur corporelle.

Après avoir ainsi considéré et comme établi le principe des mouvements en général, on observa les marques extérieures des passions particulières, commençant par l'admiration, comme quelques-uns l'ont mise au premier rang de la faculté concupiscible; l'on représenta que l'admiration est une surprise qui fait que l'âme considère avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires : et cette surprise a tant de pouvoirs quelle pousse quelquefois les esprits vers le lieu où est l'impression de l'objet, en la considération de laquelle ils demeurent si fort occupés, qu'il n'y en a aucuns qui passent dans les muscles; ce qui fait que tout le corps demeure immobile comme une statue, et que l'excès de l'admiration cause l'étonnement, lequel peut arriver avant que l'on connoisse si l'objet est utile ou nuisible, et selon qu'il est reconnu bon ou mauvais l'on en conçoit de l'estime ou du mépris, qui sont les deux mouvements auxquels se rapportent toutes les marques extérieures des diverses passions.

Ainsi l'admiration se peut représenter par le corps droit, les bras serrés, les mains ouvertes, les pieds proches l'un de l'autre, et en même situation; l'estime peut produire divers

effets selon la qualité de l'objet: s'il est sublime, et élevé au-dessus des sens, il excite la vénération, qui est le premier degré de la dévotion, dans lequel mouvement un homme peut paroître, le corps courbé, les épaules un peu élevées, les bras ployés joignant le corps, les mains ouvertes, les approchant comme voulant les joindre et les genoux ployés avec humilité; mais en l'adoration, le corps doit être extrêmement incliné, les bras ployés contre le corps, les mains croisées, et toute l'action dans un profond et respectueux anéantissement, d'autant qu'en la véritable dévotion, le cœur pousse son ardeur au cerveau, dont les esprits étant échauffés s'élèvent avec ferveur en la contemplation de l'objet auquel l'âme désire rendre son culte, et laissent toutes les parties du corps abattues et sans mouvement.

Le second effet de l'estime paroît quand l'objet est simplement admirable, ce qui cause le ravissement et l'extase, que l'on peut exprimer par le corps renversé, les bras élevés, les mains ouvertes et toute l'action dans un transport de joie, ou simplement aimable, qui ne cause au corps que des actions de communication, d'embrassement et de bienveillance.

Au contraire, le mépris engendre l'aversion, où le corps doit paroître comme voulant s'éloigner de l'objet, les bras dans l'action de le repousser; si ce mouvement porte en celui de l'horreur; les parties devront être agitées avec plus de violence; la frayeur produira encore des mouvements extrêmes, les membres étendus se disposeront à s'en éloigner avec vitesse.

La simple tristesse, quand elle est causée par les inquiétudes de l'esprit, ne produit qu'un abattement à toutes les parties du corps; mais quand elle est agitée de quelque douleur corporelle, elle forme des actions qui semblent courir au secours de la partie affligée.

La colère, la fureur et la rage sont des actions toutes remplies de furie en outrageant ou soi-même ou autrui.

L'on remarqua que toutes les actions du corps ne paroissent guère que dans les mouvements violents, et qu'ils peuvent être déguisés et contraints par la dissimulation et par l'hypocrisie, mais que les parties du visage ne manquent jamais d'exprimer fidèlement les passions selon que l'âme les ressent.

L'admiration étant la plus tempérée des passions où le cœur ressent le moins d'agitation, le visage aussi ne reçoit guère de changement; son mouvement n'est que dans l'élévation des sourcils, les deux côtés demeurent égaux, et l'œil est plus ouvert : cette passion ne produisant qu'une suspension de mouvement pour donner le temps de délibérer. En la vénération ou contemplation des mystères divins, les sourcils et les yeux seront élevés vers le ciel, comme pour pénétrer ce que l'âme ne peut concevoir, la tête inclinée par humilité, la bouche entr'-ouverte ayant les coins un peu élevés pour témoigner un ravissement agréable.

L'estime ne se peut représenter que par l'attention de toutes les parties du visage, lesquelles doivent paroître comme attachées sur l'objet qui la cause; les sourcils seront avancés sur les yeux et pressés du côté du nez, l'autre partie étant un peu élevée, l'œil fort ouvert, et la prunelle élevée, les muscles et les veines du front un peu enflées et celles qui sont au bout des yeux, les narines serrées, tirant vers la partie d'en bas; les joues seront médiocrement enfoncées à l'endroit des mâchoires, la bouche entr'ouverte, les coins tirant en arrière, la tête avancée et un peu penchée sur l'objet.

L'amour a les mouvements fort doux, le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté que se tourne la prunelle, laquelle paraît étincelante, les yeux médiocrement ouverts, la tête inclinée vers son objet, le visage un peu échauffé par l'ardeur des esprits qui colore les joues, la bouche demi-ouverte dont les lèvres sont vermeilles et humides. En la joie le front est serein, le sourcil sans mouvement, élevé par le milieu, l'œil médiocrement ouvert et riant, la prunelle vive, les narines un peu ouvertes, la bouche aura les coins élevés, le teint vif, les joues et les lèvres vermeilles.

Le rire s'exprime par les sourcils élevés vers le milieu de l'œil, et les yeux presque fermés, la bouche ouverte, faisant voir les dents, les coins de la bouche élevés et tirés en arrière, formant un pli aux joues, lesquelles paroîtront enflées et surpasser les yeux; le visage sera rouge, les narines ouvertes, les yeux humides et larmoyants.

Le désir est un mouvement qui, étant mêlé d'amour, d'impatience et d'espérance, forme des marques de toutes ces

passions-là : l'œil paroîtra ouvert, la prunelle située au milieu, le sourcil élevé vers le milieu du front, la bouche ouverte, comme expirante, la langue paroîtra sur le bord des lèvres, le visage enflammé; tous ces mouvements faisant voir l'agitation de l'âme causée par les esprits qui la disposent à vouloir un bien qu'elle se représente lui être convenable. Le mépris se remarque par les sourcils froncés et abaissés du côté du nez, et de l'autre côté fort élevés, l'œil fort ouvert, la prunelle au milieu, les narines retirées en haut, la bouche fermée et les coins un peu abaissés, la lèvre inférieure poussant et haussant sur celle de dessus.

La crainte, la jalousie et la haine, étant des mouvements inférieurs et cachés, ne se peuvent représenter que par les mouvements de tristesse ou de colère, selon qu'ils sont plus ou moins agités.

La tristesse est une langueur désagréable, où l'âme reçoit des incommodités du mal ou du défaut du bien que les impressions du cerveau lui représentent; ce qui cause de l'inquiétude au cerveau et l'abattement du cœur, dont les marques s'expriment par les sourcils élevés, la prunelle trouble, le blanc de l'œil jaunâtre, les paupières abattues, un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche fermée, les coins baissés, la tête penchée nonchalamment sur l'épaule.

La colère enflamme les yeux : la prunelle est étincelante et égarée, les sourcils agités et resserrés, le front ridé, les narines élargies, les lèvres grosses et renversées, pressées l'une contre l'autre, celle de dessous plus avancée, les coins entr'ouverts écumant et formant un ris cruel, le visage pâle en quelque endroit et enflammé en quelque autre; les veines du front, des tempes et du col seront enflées et tendues les cheveux hérissés; dans cette passion, la bouche paroît plutôt souffler que respirer.

En l'horreur, les sourcils seront fort abaissés, la prunelle au bas de l'œil, la bouche entr'ouverte, plus serrée par le milieu que par les coins, qui se retireront en arrière, les narines enflées tirant en haut, formant des plis aux joues, le visage pâle, les lèvres et le tour des yeux livides.

La frayeur aura les mêmes mouvements, mais plus outrés, le sourcil élevé en arrière et abattu sur le nez, les yeux

extrêmement ouverts, la paupière cachée sous le sourcil, les muscles et les veines enflés et fort agités, l'œil en feu, la prunelle égarée, la bouche ouverte et les coins tirés, la couleur pâle, les extrémités des parties livides.

L'on remarqua, pour la fin, qu'il n'est pas possible de prescrire précisément toutes les marques des différentes passions, à cause de la diversité de la forme et du tempérament; qu'un visage plein ne forme pas les mêmes plis que celui qui sera maigre et desséché, un gros œil élevé a des marques bien différentes de celui qui sera petit et enfoncé. Le bilieux a les mouvements tout autres que le flegmatique et le sanguin; semblablement le stupide agit tout au contraire de celui qui est bien sensé; qu'ainsi le peintre doit avoir égard à toutes ces différences, pour conformer les expressions des passions au caractère des figures, à la proportion et aux contours.

L'on rapporta, à ce propos, ce que quelques naturalistes ont écrit de la physionomie, à savoir que les affections de l'âme suivent le tempérament du corps, et que les marques extérieures sont des signes certains des affections de l'âme, que l'on connoît en la forme de chaque animal ses mœurs et sa complexion; par exemple, le lion est robuste et nerveux, aussi il est fort; le léopard est souple et délicat, il est fin et trompeur; l'ours est sauvage, farouche et terrible, il est aussi cruel; de sorte que les formes extérieures marquant le naturel de chaque animal, les physionomistes disent que, s'il arrive qu'un homme ait quelque partie du corps semblable à celle d'une bête, il faut de cette partie tirer des conjectures de ses inclinations, ce que l'on appelle physionomie; que le mot de physionomie est un mot composé du grec qui signifie règle ou loi de nature, par lesquelles les affections de l'âme ont du rapport à la forme du corps; qu'ainsi il y a des signes fixes et permanents qui font connoître les passions de l'âme, à savoir celles qui résident en la partie sensitive. Quelques philosophes ont dit que l'on peut exercer cette science par dissimilitude, c'est-à-dire par les contraires; pour exemple, si la dureté du poil est un signe du naturel rude et farouche, la mollesse l'est d'un qui sera doux et tendre, de même si la poitrine couverte d'un poil épais est le signe du naturel chaud et colère, celle qui est sans poil marque la mansuétude et la douceur.

D'autres disent que, pour savoir quelles sont les parties ou les signes qui marquent les affections des animaux, il faut faire cette distinction : les unes sont propres et les autres sont communes ; les propres sont particulières à une seule espèce, les autres conviennent à plusieurs espèces, comme la lubricité, quoiqu'elle le soit davantage aux boucs, aux ânes et aux pourceaux, les autres animaux ne laissent pas d'en être aussi émus ; donc, pour connoître le signe propre, il faut considérer une seule espèce d'animal, universellement sujette à une même passion, et ensuite une autre espèce en laquelle cette passion ne se rencontre qu'en particulier ; pour exemple du signe de la force, il faut considérer toutes les espèces d'animaux, le lion, le taureau, le cheval, le sanglier, etc., et, si le signe qui est au lion est aussi aux autres, et que les animaux foibles ne l'aient pas, il faut reconnoître que c'est le signe de la force.

Il y en a qui disent que le signe de la force est d'avoir les extrémités grandes comme au lion (ce qui est douteux), puisque quelques autres animaux, comme le taureau et le cheval, etc., ne les ont pas grandes, mais fort nerveuses et bien articulées. Quelques-uns disent que les animaux ont plusieurs affections; par exemple, le lion est vaillant, fort et colère. Pour distinguer le signe de valeur, il faut remarquer si les taureaux et les autres animaux qui sont forts ont les deux signes ; par exemple, les lions ont de grandes extrémités et le front élevé; si les autres animaux qui sont forts n'ont pas le front élevé, il faudra dire, par conséquent, que le front élevé est le signe de la valeur et les grandes extrémités le signe de la force. Voilà quels sont les sentiments des anciens physionomes, lesquels étendent leurs observations sur toutes les parties du corps et même sur la couleur.

Mais qu'on trouvoit à propos de se réduire à ce qui pouvoit être nécessaire aux peintres, et on dit qu'encore que le geste de tout le corps soit un des plus considérables signes qui marquent la disposition de l'esprit, l'on pouvoit néanmoins s'arrêter aux signes qui se rencontrent en la tête, suivant ce que dit Apulée, que l'homme se montroit tout entier en la tête et qu'à la vérité, si l'homme est dit le raccourci du monde entier, la tête peut bien être dite le raccourci de tout son corps, que

les animaux sont autant différents dans leurs inclinations, comme les hommes le sont dans leurs affections. Il faut donc premièrement observer les inclinations que chaque animal a dans sa propre espèce, ensuite chercher dans leur physionomie les parties qui marquent singulièrement certaines affections dominantes ; par exemple, les pourceaux sont sales, lubriques, gourmands et paresseux : or l'on doit remarquer quelle partie marque la gourmandise, la lubricité et la paresse, parce que quelque homme pourroit avoir des parties ressemblantes à celles d'un pourceau, qu'il n'auroit pas les autres, et ainsi il faut savoir premièrement quelles parties sont affectées à certaines inclinations ; en second lieu, la ressemblance et le rapport des parties de la face humaine avec celle des animaux, et enfin reconnoître le signe qui change tous les autres et augmente ou diminue leur force et leur vertu, ce qui ne se peut faire entendre que par démonstration de figure.

L'on remarqua que les animaux qui ont le nez élevé par dessus sont audacieux, que l'audace est quand un animal entreprend témérairement un combat n'ayant pas de force pour le soutenir, d'où vient que ce qui est audace à un mouton est valeur à un lion ; la différence qu'il y a de la face humaine à celle des brutes est que l'homme a les yeux situés sur une même ligne qui traverse droit au nerf des oreilles, lequel conduit à l'ouïe ; les animaux brutes, au contraire, ont l'œil tirant en bas vers le nez plus ou moins, suivant leurs affections naturelles. Secondement, l'homme élève la prunelle en haut, ce que les autres animaux ne sauroient faire sans lever le nez, le mouvement de leur prunelle tournant bien en bas, tant que quelquefois le blanc paroît beaucoup au-dessus, mais jamais ils ne les élèvent en haut. Troisièmement, les sourcils des animaux ne se rencontrent jamais et baissent toujours leurs pointes en bas, mais ceux de l'homme s'approchent au milieu du front et haussent leurs pointes du côté du nez.

L'on démontra par un triangle que les impressions des sentiments des animaux se portent du nez à l'ouïe, et de là au cœur, dont la ligne d'en bas vient fermer son angle à celle qui est sur le nez, et que quand cette ligne traverse tout l'œil, et que celle d'en-bas passe au travers de la gueule, cela marque que l'animal est féroce, cruel et carnassier.

TABLE

DES PRÉCEPTES DE LA PEINTURE

sur

L'EXPRESSION

P. 167

Ce que l'on appelle expression en peinture est une representation des choses suivant leur naturel que l'on peut considérer à l'egard

1. Du sujet en général, où l'on doit observer que

Toutes les parties de la composition doivent porter l'i
que l'on veut représenter afin que l'idee s'en
l'esprit de ceux qui le regardent pour les touch
le sujet selon la différence des choses comme p
Il faut tellement s'attacher à cette règle générale c
elle se devroit supprimer si elle n'etoit absolume
tique sans toutefois mèler la fable avec la vérite
Pour cet effet il faut prendre un grand soin à bien e
le caractère pour s'en former une véritable idée
L'on peut néanmoins prendre la liberté de choisi
contraires à l'image principale du sujet ni à la v
Il faut observer soigneusement comme une des principales parties la concordance du tout ensemble, soit au.........................
Il faut bien prendre garde aux modes ou costumes,
L'on ne doit représenter en un tableau que ce qui
tableau peut comprendre.

2. Des passions particulières sélon le.....

1. Simple, naturel, où il faut remarquer entre les animaux que ....

Les brutes n'agissent que par un mo
vement purement sensuel, tout
leurs passions se rapportant à
conservation de leur être et à
propagation de leur espèce.
L'homme est doué singulièrement de l'
telligence qui le rend raisonnable
conversable d'où viennent ses dif
rences et ses avantages, à savoir q
Les enfants ne discernent point les c
et marquent ce qu'ils désirent,
Tout ce qui cause de la passion à l
rétrécissent selon la quantité de
Il y a deux appétits ou facultés dan
les plus farouches.
Comme il y a deux facultés sensuel
mouvements extérieurs qui les
pendent ou du..............
Chacune de ces passions a divers de
différents effets, car si la passion
vements extérieurs sont doux,
violente, ses mouvements exté
Encore que l'on puisse représenter
par des actions du corps, c'est
moins qu'on les reconnoit plus
singulierement à la forme des
ment des sourcils.
Il y a deux sortes d'élévation de
milieu qui marque des mouvem
attire en haut les coins de la
pointe du côté du nez qui élève l
et qui sont les effets de la doul
Toutes les passions se peuvent r
générales, à savoir : la.......

2. Naturel, judicieusement choisi, pour donner a chaque figure le caractère convenable à son action, soit à l'égard

Du sexe, l'homme ayant des disposi
vigoureuses, doit aussi paraîtr
et des actions plus libres que la
être plus simple et plus modes
De l'âge dont les divers degrés port
pour les agitations de l'esprit
De la condition, les dignités dont
leurs actions plus retenues e
lieu que le populaire s'abandc
sions, d'où vient que ses mouv
et rustiques.
Des corps spiritualisés ou déifiés, au
qui ne servent qu'à l'entretie
blables ne leur marquant que
Des anges qui ne sont que figur
offices auxquels ne doivent po
il faut seulement leur approp
opérations de puissance, d'act

u sujet ⎧ De réjouissance et de paix, tout doit paraître agréable et tranquille.
ɜau en ⎨ De guerre, il faut que tout soit turbulent, rempli de terreur et de trouble.
ɜquiert ⎨ Grave et sérieux, il faut faire paroître partout de la grandeur et de la
...... ⎩ majesté.
lans la description de l'histoire quelque circonstance qui en pût détourner l'idée,
mais l'on peut y joindre des figures allégoriques pour en représenter le sens mys-

fable dans les auteurs qui l'auront décrite afin d'en bien comprendre la nature et
la répandre dans toutes les parties de l'ouvrage.
ıles pour diversifier les expressions particulières, pourvu qu'elles ne soient point

n distinguant les statues d'avec les figures qui doivent paroître animées pour ne
des attitudes répondantes aux diverses choses qui se passent en leur présence.
le la lumière et de la couleur.
ellent, pour conformer toutes choses à l'usage des temps, lieux et qualités.
us ces trois vues, savoir : d'un seul temps, d'une seule vue et de l'espèce que le

t la face droite.
s oreilles, qui sont les organes de l'intelligence, situés sur une ligne droite au lieu
la pointe de l'œil baissée d'un côté vers le nez, et l'autre tirant à l'oreille, leur
ırel se conduisant du flair à l'ouïe et de là au cœur.
ıouvants dont la pointe s'approche quelquefois du nez, mais la bête ne fait aucun
sourcils, les pointes demeurant toujours inclinées en bas.
ıelle de tous côtés, mais la bête ne les peut lever en haut dont s'ensuit que les
ɔnt l'angle de l'œil et les sourcils de forme semblable a ceux de quelque bête
quelque chose de leur naturel.
nais font naturellement des actions qui expriment les mouvements de leurs passions
éjouit, qui les chagrine.
action au corps, laquelle se forme par l'agitation des muscles qui se renflent ou

ɔoncupiscible auquel on attribue les passions plus douces, et l'irascible celles qui sont

Cerveau, qui élève vers lui toutes les marques des passions qui en procèdent.
Cœur, lequel attire en bas tous les signes extérieurs des passions qui dépendent de lui.

oie qui est ou ⎧ Simple, qui ne produit au corps qu'une dilatation de toutes les parties. Quant au visage, les sourcils s'élèvent par le milieu, les yeux entr'ouverts souriants, la prunelle éclatante et humide, les narines un peu ouvertes, les joues pleines, la bouche ouverte, les coins un peu élevés, les lèvres vermeilles, le teint vif et le front serein.
Passionnée, soit....... ⎧ D'amour, en laquelle le front est uni, les sourcils un peu élevés du côté que se tourne la prunelle, les yeux brillants, médiocrement ouverts, la tête inclinée vers l'objet, l'air riant et le teint vermeil.
De désir, qui se peut marquer par le corps et les bras étendus vers l'objet dans un mouvement inquiet et incertain.

Tristesse ou ⎧ Simple, où tout le corps est abattu, la tête nonchalamment penchée de côté, le front ridé, les sourcils élevés au milieu du front, les yeux demi-fermés, la bouche peu ouverte, les coins baissés, la lèvre inférieure saillante et renversée, les narines enflées et tirantes en bas.
Mêlée de... ⎧ Crainte, qui fait mouvoir le corps selon la disposition du sujet qui la cause; s'il est arrêté, toutes les parties se resserrent et palpitent, les membres tremblent et plient, le visage pâle et livide, la pointe des sourcils élevée vers le nez, la prunelle au milieu de l'œil, la bouche plus ouverte par les côtés, la lèvre inférieure reculée, la frayeur y ajoute le désordre et l'emportement
Colère, dont les mouvements sont grands et violents, toutes les parties sont agitées, les muscles gros et enflés, la prunelle est étincelante et égarée, la pointe des sourcils se resserrant vers le nez, les narines ouvertes, les lèvres grosses et pressées, les coins de la bouche un peu ouverts, écumants, les veines enflées, les cheveux hérissés.
Désespoir, dont les mouvements sont semblables, mais plus excessifs et désordonnés, car plus les passions s'irritent, d'autant plus les mouvements extérieurs sont violents.

ifférents, soit
orps.
tues rendent
us graves, au
lus à ses pas-
plus déréglés

toutes les choses corruptibles,
eines, artères et choses sem-
t beauté du corps.
arquer leurs vertus et leurs
ucune passion sensuelle, mais
enables à leurs fonctions ou
n.

Il se fait encore un petit triangle, dont la pointe est au coin extérieur de l'œil, d'où la ligne suivant le trait de la paupière supérieure forme un angle avec celle qui vient du nez ; quand la pointe de cet angle se rencontre vers le front, c'est une marque d'esprit, comme l'on voit aux éléphants, aux chameaux et aux singes, et si cet angle tombe sur le nez, cela marque la stupidité et l'imbécillité, comme aux ânes et aux moutons, ce qui est plus ou moins selon que l'angle se rencontre, ou plus haut ou plus bas, et l'on démontra toutes ces choses par des exemples dessinés sur le naturel.

COMMENTAIRE

La Table de préceptes sur l'Expression, qui est la synthèse du discours de Testelin sur l'expression générale et particulière, fut lue devant l'Académie le 6 juin 1675.

Le discours et sa Table ont été publiés par leur auteur dans l'ouvrage : *Sentiments des plus habiles peintres.*

HENRI TESTELIN

PEINTRE

(1616-1695)

SUR

LES PROPORTIONS

SOMMAIRE : Les proportions sont inséparables des corps. — Elles varient selon le sexe, l'âge et la condition. — Des proportions grasses et courtes, délicates et sveltes, fortes et puissantes, grêles et déliées. — La nature et l'antique, base des proportions. — *Apollon, Diane* et *Vénus*. — Le *Faune*. — Des dessins à la plume, exécutés à Rome d'après les figures antiques, sont mis sous les yeux des élèves dans la salle de l'École. — De la méthode en usage chez les anciens pour préciser les proportions. — Le sculpteur est tenu d'observer les proportions. — Des muscles et de leurs mouvements. — Observations sur le *Gladiateur*. — Des styles en sculpture. — Leurs origines. — Le bas-relief. — Comment il doit être compris selon la place qui lui est destinée. — Haut-relief, demi-relief et bas-relief très méplat. — Philosophie de la forme, de l'attitude et du contour. — La nature et l'idée guident la main du sculpteur.

Monseigneur,

Depuis la dernière séance dont Votre Grandeur a honoré l'Académie, elle s'est entretenue dans les conférences sur les proportions et sur les contours ; on remarqua que les proportions consistent en hauteur, largeur et grosseur, qu'elles ne peuvent être sans le corps dont elles sont les mesures, ni dans une partie imparfaite ; qu'elles se distinguoient naturellement par le sexe, par l'âge et par la condition. L'on en considéra de quatre sortes, suivant la différence des qualités et du tempérament, les unes grosses et courtes, d'autres délicates et sveltes, des fortes et puissantes, des grêles et déliées sur lesquelles l'on proposa des mesures tirées tant sur le naturel que sur les belles figures antiques.

Mais l'on s'arrêta à ce qui peut faciliter aux jeunes peintres la pratique des proportions singulières ; pour cet

effet, on établit des mesures prises sur la grandeur de la face, la partageant en trois parties, et chacune de ces parties en quatre pour les plus petites choses; l'on considéra les divers degrés de l'enfance et de la jeunesse, les proportions de l'homme en son âge viril; et, pour éviter les répétitions ennuyeuses des diverses mesures, on en examina seulement de deux sortes, l'une pour les figures nobles et héroïques, l'autre pour les hommes rustiques et paysans, ne faisant mention des autres que pour faire connoître en quoi elles sont différentes.

L'on choisit pour la première sorte la figure antique d'Apollon, qui a dix mesures de face en sa hauteur, les autres figures antiques ne différant guère que dans les grosseurs, même celle des femmes. La Diane d'Éphèse est d'une semblable proportion que l'Apollon, excepté qu'elle est plus grosse en ses hanches, en ses genoux et en ses jambes ; la Vénus plus large encore que la Diane par les hanches, les cuisses et les genoux.

Pour la seconde sorte de proportion, l'on prit la figure antique du jeune Faune, qui n'est en sa hauteur que de neuf faces, qu'ainsi les hommes grossiers, comme les paysans, ont la tête grosse, le col court, les épaules hautes et toutes les parties d'en bas grosses et massives.

Sur toutes ces figures l'on fit un détail exact des proportions de chaque partie, suivant l'ordre qu'on avoit établi pour les mesures, les rendant les plus commodes et les plus faciles qu'il est possible pour la justesse des proportions et l'utilité des étudiants, ce qui est plus particularisé en la table des proportions; ce discours fut suivi d'un autre sur le même sujet. Quelqu'un de la compagnie, par une imitation louable et obligeante à l'Académie, présenta des dessins qu'il avoit faits à Rome d'après les plus belles figures antiques, dessinées proprement à la plume, et les proportions marquées précisément selon les mesures, qu'il en avoit soigneusement tirées sur les originaux, les ayant particularisées en divisant la face en trois mesures de nez, ce qui se rapporte à la méthode mentionnée ci-dessus ; et donna ces ouvrages curieux pour être exposés en la salle de l'École, et y demeurer en exemple perpétuel aux étudiants.

Sur ce sujet l'Assemblée fit diverses observations ; il fut

agité si on pouvoit fonder quelque certitude sur ces mesures-là, et si les anciens les avoient suivies dans leurs ouvrages comme une règle infaillible; sur quoi on dit qu'outre l'assurance qu'on devoit avoir de la capacité et exactitude de celui qui les présentoit (étant l'un des recteurs), qu'il est certain que les antiques avoient observé cette proportion ; que même Vitruve, qui vivoit de leur temps, a écrit qu'il prenoit toutes ses mesures sur la face de l'homme ; qu'à la vérité la manière d'en diviser les parties n'étoit point prescrite, parce qu'il laissoit au jugement d'un chacun d'en faire telle division qu'il jugeroit à propos; qu'il sembleroit que le front devroit être la partie la plus propre pour en régler les mesures, puisque c'est l'endroit où étoient plus spécialement marqués les traits de la belle physionomie, mais que les anciens avoient plutôt choisi la grandeur du nez, à cause des différences qui se trouvent en la forme du front, et en la racine des cheveux; que cet usage de mesurer est observé dans l'architecture, où l'on se propose premièrement les grandes parties, et ensuite, la subdivision des petits membres; l'on fit encore cette question, savoir si cette façon de mesurer devoit être semblable en toutes les figures; on dit qu'elle étoit universelle pour les hauteurs, mais que la diversité étoit dans les largeurs; que pour cette raison il falloit se contenter de les prendre d'essieu en essieu, c'est-à-dire en la traverse des oreilles, en celle des épaules, en celle des hanches et en celle des chevilles des pieds. L'on remarqua ensuite que la pratique de la mesure étoit plus propre à la sculpture qu'à la peinture, parce que le peintre ne peut pas mesurer facilement, à cause du raccourci qu'il ne peut pas éviter de faire en quelque partie, pour peu de mouvement que fasse un corps animé, car il se fait tant de changements dans les aspects des actions différentes, que ce seroit un extrême embarras d'entreprendre de les mesurer, ne le pouvant faire que par des lignes à plomb tombantes sur un plan carrelé perspectivement, tellement qu'un peintre qui voudroit s'assujettir aux mesures par l'observation des règles, outre le grand temps qu'il y faudroit employer, et l'impossibilité de ne pas se méprendre en quelque circonstance, il feroit toujours un ouvrage amorti et sans vivacité, la fatigue du travail éteignant le feu de l'esprit; c'est pourquoi il doit se remplir l'entendement de la précision des règles,

et les imprimer fortement dans la mémoire, pour, en travaillant de jugement, en avoir toujours les idées présentes, afin qu'elles puissent précisément le conduire avec justesse dans ses ouvrages; au lieu que dans la sculpture il est très aisé de mesurer toutes les parties d'une figure; ce qui a fait dire que le sculpteur doit avoir toujours le compas à la main, et le peintre au contraire dans l'œil. On observa que ceux qui ont fait les belles figures antiques ont augmenté les mesures selon la distance dont elles devoient être vues, se servant des règles de l'optique pour les faire paroître en leur légitime grandeur; qu'ainsi l'on ne devoit pas s'attacher aux mesures précises de ces figures-là sans avoir égard à cette observation, ni les appliquer sans discernement sur toutes sortes des sujets, mais qu'il faut soigneusement diversifier les proportions selon le caractère et l'action propres à chaque figure.

En une autre occasion l'on tomba sur le même sujet, ayant exposé la figure du Laocoon; on y représenta que la géométrie contribuoit beaucoup à perfectionner les arts de peinture et de sculpture, donnant les moyens nécessaires pour bien représenter toutes les apparences des objets de la nature, étant certain que, quand un ouvrage seroit très beau en toutes les autres parties, si les mesures n'y étoient pas justes ce lui seroit une très grande défectuosité. Que c'est par leur moyen qu'on connoît la proportion de toutes choses, et que celle du corps humain étant la plus parfaite, c'étoit avec beaucoup de raison que non seulement elle avoit été prise pour le modèle de toutes les autres, mais que l'on avoit tiré de ses parties mêmes les instruments des mesures, comme pouce, paume, pied, et coudée; que la tête étant la plus noble partie de l'homme, il étoit bien juste aussi d'en tirer toutes ses proportions; que l'usage de mesurer, le plus généralement usité et le plus commode, étoit de diviser la face en trois parties égales, la prenant depuis la racine des cheveux jusqu'au-dessous du menton, et divisant un de ses tiers plus ou moins, selon que l'on pourroit avoir besoin pour les plus petites parties.

Ensuite de cette préparation l'on entra en la déduction du mouvement des muscles, représentant très exactement leurs situations, leurs formes, leurs principes, leurs étendues et leurs offices, dont le récit pourroit être ennuyeux à Votre Gran-

deur; c'est pourquoi nous le laissons pour lui représenter les choses qui nous semblent être plus importantes. On dit que l'expression générale de cette figure étoit la douleur causée par la morsure des serpents en sa personne et en celle de ses deux enfants, qui lui faisoient sentir les appréhensions de la mort, ce qui paroissoit par l'agitation de toutes les parties de son corps jusqu'à l'extrémité des orteils : le sang et les esprits animaux se portant impétueusement en leurs fonctions pour donner à chaque partie le secours dont ils sont capables ; que c'étoit ce qui faisoit paroître en cette figure les veines gonflées et les muscles fort ressentis.

L'on remarqua que tous les mouvements se font de la vertu, qui leur est envoyée par la volonté, que c'étoit la raison pour laquelle ils étoient définis instruments immédiats du mouvement volontaire. Qu'il y en a de quatre sortes : la première, la contraction qui se fait lorsque le muscle se retire à son principe; la seconde, la conservation de l'action ; la troisième, la relaxation, et la quatrième, la décidence ou l'abattement des parties, alors que l'action cesse. L'on fit remarquer que lorsqu'un muscle fait son action, il se grossit en se retirant vers son principe, cependant qu'il diminue et fait défaut à la fin ; c'est ce qui cause l'inégalité et la beauté des contours. L'on allégua pour preuve de ces opérations la comparaison des membres, dont les différentes actions font paroître les muscles ou retirés ou relâchés : d'où l'on inféra que la connoissance du mouvement des muscles étoit d'autant plus nécessaire aux étudiants du dessin, qu'elle sert à leur apprendre la juste proportion du corps humain et ses véritables contours ; qu'au contraire l'ignorance de ces choses les portoit à beaucoup d'erreurs, ne pouvant représenter les organes dans leurs véritables offices, et que les jeunes gens suivant aveuglément les manières qui flattent leurs inclinations font paroître les muscles dans la contraction également comme dans la relaxation, et les contours toujours semblables, enfin que cette connoissance apprend à éviter la rencontre ou parallélité des contours, laquelle ne peut arriver aux articles, puisque les muscles opposés les uns aux autres sont dissemblables en forme et en action. Quelqu'un repartit à cela, qu'il ne suffisoit pas de savoir exactement les noms des muscles, leurs situations et leurs formes,

que le principal étoit d'en connoître les effets extérieurs, ce que l'on ne pouvoit apprendre que sur un naturel vivant et animé, et qu'il ne falloit pas trop arrêter son esprit à l'étude de l'anatomie, ni s'y engager trop avant, parce qu'il n'y a rien de certain que la mesure des proportions, qu'on ne peut prendre que sur l'ostéologie, et que ni l'un ni l'autre ne se doit proposer qu'à des étudiants déjà fort avancés, n'étant qu'un embarras d'esprit qui pourroit détourner la jeunesse plutôt que de lui aider. On fit remarquer que les figures, qui sont d'une belle proportion, sont ordinairement des actions grandes et majestueuses par la relation qu'il y a entre la forme des corps et la disposition des esprits qui les animent; que la noblesse et la majesté des actions consistent en la grandeur et en la liberté des parties ; que les belles proportions sont toujours accompagnées de force et d'agilité; que la force d'un homme paroît à avoir la poitrine large, les épaules grosses et pleines, les bras puissants, dont les muscles soient ressentis et les articles bien noués ; que l'agilité se remarque par les hanches étroites, les genoux et les chevilles des pieds resserrés, le gros de la jambe troussé et peu charnu, ce que l'on fit voir sur le naturel par des mouvements qu'on fit faire au modèle, et sur les figures antiques de l'Apollon, du Bacchus, du Gladiateur et des Lutteurs. De ces démonstrations générales l'on entra dans le détail des préceptes particuliers, que l'on appropria à l'usage des étudiants.

On peut encore rapporter en cet endroit ce qui a été dit sur la figure du Gladiateur, où l'on fit remarquer que de toutes les antiques, il n'y en a point qui représente mieux la beauté du naturel dans l'âge le plus vigoureux et l'action la plus active; qu'elle n'est ni trop ressentie ni trop marquée, tenant le milieu entre celles qui sont outrées, comme l'Hercule de Farnèse, et celles qui ne le sont point, comme l'Apollon, le Lantin et autres semblables. En l'attitude, l'on remarqua la position de la figure et le contraste de ses parties ; en l'une on trouva parfaitement bien observée la pondération, qui est la règle de la bien poser sur son plan, et que le creux du col porte à plomb sur la cheville du pied qui soutient tout le corps ; et dans l'autre on fit observer cette maxime à l'égard des actions agissantes, à savoir que quand un bras avance et se

hausse, la jambe du même côté doit baisser et reculer, ainsi du reste. On observa que cette admirable figure étant toute isolée fait un merveilleux effet de tous les côtés, sur quoi l'on remarqua que les anciens avoient toujours eu égard aux endroits où leurs ouvrages devoient être posés; que le Gladiateur étant fait pour être mis proche de la vue et pouvoir être considéré de toutes parts, il avoit dû être entièrement isolé et très fini, au lieu que la plupart des autres antiques ayant été faites pour être posées dans des niches élevées au-dessus de la vue, elles ont été disposées pour paroître dans leurs distances, telles qu'elles doivent être; que c'est cette économie qu'il faut considérer en la figure du Gladiateur, qui est en effet l'unique antique soutenue sur un point dans un juste équilibre sans tenon ni support. L'on ajouta cette observation que les figures de sculpture qui sont en plein jour doivent être plus ressenties que celles qui sont renfermées de quelques bâtiments, parce que l'air qui les environne efface les contours, les dérobant à la vue. L'on peut, s'il vous plaît, monseigneur, rapporter à ce propos, ce qui a été dit sur la sculpture en d'autres occasions. On dit, en parlant sur le grand Torse, qu'on avoit remarqué entre les excellents sculpteurs quatre manières différentes; l'une que l'on nomma forte et ressentie, laquelle a été suivie de Michel-Ange, de Carrache et de toute l'école de Bologne, et que cette manière avoit été attribuée à la ville d'Athènes. La seconde, un peu foible et efféminée, qu'ont tenue maître Étienne Delaulne, Franqueville, Pilon et même Jean de Bologne, laquelle avoit été estimée venir de Corinthe. La troisième, pleine de tendresse et de grâces, particulièrement pour les choses délicates, que l'on tenoit qu'Apelles, Phidias, et Praxitèle ont suivie pour le dessin. Cette manière avoit été fort estimée, et l'on tenoit qu'elle venoit de Rhodes. Mais la quatrième est douce et correcte, qui marque les contours grands, coulants, naturels et faciles, qu'elle étoit de Sicyone, ville du Péloponèse, d'où étoit Hérodote, auteur de ce Torse, lequel s'est perfectionné en choisissant et joignant ensemble ce qu'il y avoit de plus parfait en chacune de toutes ces manières. Qu'on estimoit aussi que ce rare sculpteur avoit fait le petit Torse de femme qui est reconnu de tous les savants pour surpasser en beauté toutes les autres antiques. Mais si ces

remarques sont curieuses, l'on peut dire que les suivantes, qui ont été faites en d'autres sujets, sont très utiles.

L'on a considéré de deux sortes de travail en la sculpture, l'une pour des figures de relief, qui doivent être posées proche de la vue, où il faut une grande justesse; à quoi l'on ne peut parvenir que par le moyen des mesures et des modèles étudiés, et l'autre où l'on peut travailler sans modèles, comme en des bas-reliefs élevés loin de la vue et choses semblables. Que ces dernières sortes d'ouvrages doivent être faites de pratique, parce que l'on n'y considère jamais que la liberté du travail, la vivacité de l'esprit et la bonté du génie, sur quoi l'on a établi divers préceptes particuliers. Il fut dit que les bas-reliefs doivent être considérés en trois différents usages, ou en tant qu'ils servent d'ornements à l'architecture, comme à des frises, des frontons et choses semblables; ou comme étant le sujet principal, à savoir en des arcs de triomphe; ou bien à l'égard de leur situation et de la distance de la vue; que ceux qui se font pour orner l'architecture doivent être fort plats, parce qu'il faut que les membres et les moulures soient dominants pour conserver la beauté des ordres; mais quand ils font le sujet principal de l'ouvrage pour représenter les histoires mémorables, on leur doit donner plus de relief tout ce qui les accompagne ne devant servir que d'ornement, comme les bordures à des tableaux. Pour ceux que l'on pose éloignés de la vue, on leur doit donner beaucoup de relief et les toucher artistement; et il est bon même de marquer les contours avec fermeté sur le fond, afin de les rendre plus visibles. On ajouta qu'il falloit observer non seulement les places, mais aussi de quelle manière elles devoient recevoir la lumière; que les ouvrages en bas-relief, qui sont éclairés d'une manière glissante, ne doivent pas avoir beaucoup de relief, d'autant que les parties élevées portent des ombres incommodes; quant à ceux qui reçoivent un jour à plein et de front, tout doit y être marqué fermement; et pour ceux que l'on met en des voûtes, il s'y faut conduire avec beaucoup de jugement, suivant les règles de l'optique. En continuant de parler sur les bas-reliefs, on dit qu'encore que l'on ne puisse pas bien observer la perspective dans les bas-reliefs, on y pouvoit néanmoins établir quatre sortes de dégradations, ce qui formeroit autant de degrés de

relief et de lignes pour la position des figures, où les plus élevées pourroient être de trois quarts, les secondes de deux tiers, les troisièmes d'un tiers, et les quatrièmes d'un quart. Mais on résolut unanimement que le meilleur étoit d'éviter les dégradations et de ranger toutes les figures sur une même ligne, et pour preuve on exposa de trois sortes d'exemples tirés de l'antique, l'un de la colonne de Trajan, presque de relief; l'autre demi-relief, que l'on appelle communément les Danseuses, et le troisième plus plat, où sont des figures qui portent des animaux pour sacrifier à Jupiter. Ce dernier fut estimé de toute la compagnie pour la forme la plus agréable, mais après toutes ces considérations, on tomba d'accord que les bas-reliefs antiques ne sont pas des exemples propres pour l'étude de la jeunesse, leurs auteurs n'ayant point eu d'autres intentions que de représenter les actions mémorables; qu'ainsi il n'y a que les personnes avancées dans ces arts qui en peuvent tirer quelque utilité par la forme des vêtements anciens, des instruments et des ustensiles dont on se servoit dans les cérémonies, les sacrifices et autres choses historiques; que l'étude la plus convenable a ceux qui aspirent à ces arts, est constamment celle qui se fait sur le naturel, parce que les anciens, qui ont fait même les plus belles figures antiques, avoient eu plus d'égard aux qualités et propriétés qu'ils leur ont attribuées qu'à la perfection de la forme, encore qu'il soit très certain qu'ils ont toujours été tres soigneux de les rendre accomplies; mais c'étoient des gens qui se figuroient leurs divinités suivant l'idée des vertus qui leur étoient adoptées; ainsi considérant Jupiter pour l'auteur de la génération, ils avoient étudié tous les caractères qui conviennent à cette vertu, et qui se marquent sur le corps humain pour les exprimer à ses statues, et ils s'en étoient si bien établi des règles qu'on leur voit les mêmes proportions et le même air de tête. Comme à Bacchus et à Vénus, ils ont donné la belle forme pour représenter les agréables plaisirs ; à Silène, une taille grosse et mal faite, afin de marquer les voluptés de la débauche, observant la même chose aux statues de Mars, d'Apollon, d'Hercule, de Neptune et d'autres divinités, et qu'ainsi ces figures fabuleuses n'étant faites que pour représenter les vertus et les vices qui règnent sur les hommes, l'on en doit diversifier la forme et les

caractères selon leurs noblesses et leurs qualités, ce qui ne se peut faire que par les différents traits de la physionomie, qui marque la diversité des tempéraments, ce qui est trop au-dessus de l'étude des élèves, lesquels doivent s'appliquer à acquérir une habitude prompte et facile, avant que d'entrer dans l'examen des expressions; et rien n'est plus propre que l'exercice du modèle naturel pour apprendre la justesse des proportions et des contours, puisque l'on y peut suffisamment reconnoître la diversité qui se rencontre dans la différence du sexe, de l'âge et des conditions.

On a dit en d'autres entretiens que cette différence des proportions pouvoit être causée par la diversité des exercices, celui qui travaille son corps en des mouvements libres et forts, comme à l'exercice des armes, de la danse et de la chasse, a les parties beaucoup plus dégagées, les principaux muscles se dénouent et sortent dehors, se renflent et s'endurcissent par une agitation ordinaire, tellement qu'ils poussent la peau et paroissent fort élevés, ce qui les rend beaucoup plus marqués que ceux qui vivent en un doux repos et dans l'oisiveté.

Les gens de labeurs et sédentaires, au contraire, travaillent courbés, et quoique leur agitation soit pénible et continuelle, les actions étant toujours ployées, rendent leurs corps pesants et les parties comme rentassées, n'y ayant parmi les gens de basse condition que le travail de la rame et du fléau qui leur dégagent les parties et leur font renfler les muscles. L'on représenta que toutes les différences remarquées dans les proportions se doivent aussi observer à l'égard des contours, puisque c'est par leur moyen que l'on peut former leur diversité. Ce qui fit considérer de quatre sortes de sujets qui forment autant de différences de proportions et de contours, que l'on nomma vulgaires, pastorales et champêtres, dont on dit que les contours doivent être grossiers, ondoyants et incertains, appellant ondoyants la manière de dessiner, où l'on ne voit aucuns muscles qui commandent à d'autres, mais qui s'entre-suivent également; que les grossiers et incertains sont tels, que les muscles paroissent confondus avec les tendons et les artères, et où rien n'est articulé, ce qui est pour des sujets simples et des gens grossiers.

En des sujets sérieux, ou la nature doit être représentée

belle et agréable, les contours doivent être nobles et certains, passant doucement de l'un à l'autre, en formant les parties grandes et précises, comme il paroît aux figures des jeunes hommes et des filles, où l'on ne voit rien d'aigu, mais au contraire des contours bien coulants.

La troisième sorte de contours que l'on a nommés grands, forts, résolus et arrêtés, sont ceux auxquels ne se trouve rien de douteux, les principaux muscles commandant souverainement aux moindres, où il n'y a rien que de choisi et de bien ordonné, ce qui est propre à représenter des héros qui ne doivent avoir rien que de parfait; car comme les poètes leur ont attribué des vertus surnaturelles, les peintres et les sculpteurs de l'antiquité en avoient fait de même, choisissant en plusieurs corps ce qu'il y avoit de plus beau pour en composer un qui fût propre à de telles expressions, et capable d'entrer en des sujets héroïques et extraordinaires.

En quatrième lieu, l'on considéra une manière de contours artistes excédant le naturel, que l'on nomma puissants, austères et terribles; puissants, parce qu'ils font paroître les figures grandes et majestueuses et qu'ils forment de grandes parties; austères, parce qu'ils n'ont rien que de solide et de nécessaire, et qu'ils ne souffrent point de choses inutiles, laissant à part toute la délicatesse des veines, artères et tendons, qui se rencontrent dans les autres contours, cette manière n'étant propre qu'à représenter les divinités; que c'étoit ce que les anciens avoient soigneusement pratiqué, ainsi qu'on le pouvoit reconnoître en la différence des statues par lesquelles ils ont voulu représenter des corps déifiés ou des hommes extraordinaires, particulièrement en celle des Hercules, l'un encore vivant, se reposant de ses travaux, où les tendons et les veines sont précisément marqués, de même qu'en toutes les figures des hommes mortels, le Laocoon, le Gladiateur, le Lantin et autres semblables. Quant à Hercule que les poètes disent être déifié et qu'ils ont nommé Hercule Commode, parce qu'ils lui ont attribué la protection de ce prince, on n'y voit ni veines, ni tendons, ni aucuns des vaisseaux servant à la nourriture corporelle, non plus que les rides et les plis de la peau, que cause d'ordinaire l'agitation des passions, tout y étant austère; qu'ainsi l'on pouvoit croire raisonnablement que des corps

TABLE

DES PRÉCEPTES DE LA PEINTURE

sur

LES PROPORTIONS

P. 179

Dans la proportion du corps humain, l'on peut considérer distinctement ces quatre choses.

- 1. Les mesures où est à considérer
  - 1. La manière de mesurer, proposée de trois façons, à savoir : de.........
    - Prendre u petite
    - Partager
    - Diviser to que 1
  - 2. L'usage de la mesure observant que
    - 1. L'on doit éviter la multiplicité et précise que sur l'osteologie.
    - 2. Ceux qui ont fait les figures ant avoir egard en les imitant de c
    - 3. En mesurant les figures de relief
    - 4. Il ne faut pas donner une même
- 2. L'âge que l'on peut considérer en ses trois degrés, savoir : celui de........
  - 1. L'enfance selon ses différents âges, celui de....
    - 1. Trois ans, auxquels l'on compte c bas-ventre, trois têtes, et de c hanches une mesure de tête.
    - 2. Quatre ans, à de hauteur six fa une partie; de la a la plante, tr
    - 3. Cinq a six ans, duquel toute la h
  - 2. La jeunesse en l'état de
    - 1. Douze à treize ans, dont l'on peut donner de deux sortes de mesures tirées sur.....
      - 1. Le n sa l
      - 2. L'ant leur une part
    - 2. Seize ans et au-dessus, dont la ha
  - 3. La virilite en laquelle la mesure estimée la plus parfaite est pour...
    - 1. La hauteur, dix mesures de fac creux de l'estomac que l'on nom genou deux mesures et demie de l'Hercule Commode.
    - 2. L'étendue des bras qui font la mê au pli du bras une face et une une partie, ce qui fait cinq me leur grosseur, l'on ne peut pas
    - 3. Les largeurs de la figure vue de front et sans mouvement sont par................
      - 1. Les é
      - 2. L'end
      - 3. Les h
      - 4. Les c
      - 5. Le ge
      - 6. La ja
      - 7. Les e
      - 8. Les p
- 3. Le sexe où l'on doit observer que les........
  - 1. Proportions de l'homme et de la femme différen grandes d'une demi-partie ou environ, ce qui moins longue d'environ un tiers de partie. Qu l'endroit de leur articulation, les bras et jamb moins apparents, c'est pourquoi les contours en
  - 2. Jeunes filles ont la tête petite, le col long, les pieds petits.
  - 3. Jeunes hommes ont le col plus gros que les filles jambes plus déliées, le pied large.
- 4. Les conditions à l'égard des sujets et des personnes extraordinaires suivant le naturel.
  - 1. Simple pour des sujets vulgaires et champêtres grossière, les muscles paroissant fort peu dist genoux gros, les pieds épais comme le jeune fa
  - 2. Beau et agréable pour les histoires graves et sé nouées, petites et serrées, déchargées de chai doivent avoir la tête petite, le col gros et ner cuisses musclées, les principaux muscles relevés
  - 3. Choisi, c'est-à-dire composé de parties triées s héroïques comme pour histoire de romans, don qu'en font les poetes.
  - Excédent qui est propre à la représentation des di les grandes parties qui servent à la forme et b par les grosseurs, mais quant aux figures comm

nmée module, qui sera subdivisée en douze et chaque douzième en quatre pour les

urs de nez, dont chacune sera subdivisée en douze parties.
arties et chacune en quatre pour les petites mesures; c'est de cette dernière façon
cette table, parce qu'elle nous semble la plus commode.

arce qu'elles sont embarrassantes et que l'on ne peut coter la proportion juste

proportion des parties selon la distance dont elles doivent être vues, à quoi il faut
ires mesquines trop allongées, en tout ou bien en quelques parties.
à la saillie, sans quoi l'on pourroit tomber en diverses erreurs.
s de figures, mais les approprier à chacune selon son caractère.

depuis l'extrémité du sommet jusqu'à la plante, à savoir : du haut jusqu'à l'endroit du
deux; sa largeur par les épaules une tête, et une huitième partie, et à l'endroit des

est le tiers de la face, a savoir : depuis le sommet au bas du ventre, trois faces et
l'endroit des épaules, une face deux parties, et par les hanches, une face une partie.
s et demie, étant mi-partie, excepté que le bas est plus court d'une partie.
de hauteur étant justement mi-parties, { 1. Epaules est de deux faces.
. ... { 2. Hanches une face, une partie et demie.
des enfants du Laocoon, et un autre antique qui élève les deux bras, lesquels ont en
t demie, leurs largeurs d'une épaule à l'autre, une face trois parties, et par les hanches,
quart, à l'endroit des vastes externes deux faces, les cuisses une face, le genou deux
heville du pied une partie.
ns est semblable à celles de l'homme de quarante ans, mais différente en ses largeurs.

e du sommet au-dessous du nez, la seconde au creux de la gorge, la troisième au
, la quatrième au-dessus du nombril et la cinquième au-dessous du pyramidal, de là au
a plante, ce qui, en tout, revient à dix mesures de face, comme il se voit en la figure

depuis l'extrémité du plus grand doigt, à la jointure du poignet une face, du poignet
jointure de l'épaule une face et une partie, de l'épaule au creux de la gorge une face
joutant le semblable de l'autre bras, l'on trouvera le pareil nombre de dix. Quant à
se de la grande variété qui s'y rencontre.
deltoïde, deux faces deux parties.
ointure des bras, deux faces.
es deux obliques externes, une face, deux parties, trois quarts.
s, chacune une face.
quarts et demi.
deux parties, demi-quart.
s, une partie, un quart et demi.
mie, demi-quart, leurs longueurs, une face, une partie, un quart.

ı ce que la femme a le col plus long, les parties des mamelles et du bas-ventre plus
uis le dessous des mamelles jusqu'au nombril est plus petit d'une partie, et la cuisse
mme a les épaules et le sein plus étroits, les hanches plus larges et les cuisses aussi à
is plus étroits, et parce qu'elles sont plus charnues et plus grasses, les muscles sont
ulants.

corps menu, les hanches un peu grosses, les cuisses et les jambes longues, et les

due des mamelles plus larges, le ventre et les hanches plus étroits, les cuisses et les

rit grossier et de tempérament humide doivent être d'une proportion pesante et
es, la tête grosse, le col court, les épaules hautes, l'estomac petit, les cuisses et les

e héros qui doivent être sveltes, les hanches troussées, les articles ou jointures bien
me par exemple l'Apollon; observant pour les hommes robustes et guerriers qu'ils
es et hautes, la poitrine et les mamelles élevées, les hanches et le ventre petits, les
ssieu, les jambes sèches, le pied mince, la plante creuse.

rels, pour former des figures extraordinaires et parfaites, pour des sujets grands et
n caractère de force suffisante pour exécuter des actions convenables à la description

héros et géants, dont les actions sont surnaturelles, auxquels il ne faut marquer que
ır donner des mesures et proportions égales pour les hauteurs, ne les diversifiant que
description de l'histoire pour fidèlement représenter la forme de leur taille.

dépouillés des infirmités de la vie temporelle n'ont conservé que ce qui sert à la beauté de la forme; que c'étoit ce qu'Homère nous a représenté en parlant de la mort d'Hercule, disant que le feu avoit consumé tout ce qu'il y avoit de mortel en lui. Les contours terribles sont pour les ouvrages éloignés de la vue et pour représenter des géants.

De toutes ces considérations on conclut qu'un peintre doit éviter autant qu'il sera possible les contours petits et chétifs, à moins d'y être obligé par la nécessité des sujets et la variété du contraste; que l'économie des contours doit servir à dégager la taille et la proportion, qui devient comme accablée sous la confusion des muscles, dont les petites parties doivent céder aux plus grandes qui servent aux mouvements. L'on trouva dans le tableau de Raphaël un illustre exemple pour appuyer tous les beaux sentiments qui ont été déduits dans ces conférences, en considérant la noblesse et la précision des proportions et des contours par celui de saint Michel, et de la pesanteur de ceux du démon, qui font un si agréable contraste, et qui représentent si bien la nature des sujets, qu'ils peuvent passer pour autorité et pour règle; ce qui fit dire que les proportions et les contours ont du rapport avec le mouvement des esprits, qui donna lieu de parler de l'expression, dont nous représenterons à Votre Grandeur quelque recueil à la première occasion.

COMMENTAIRE

Le procès-verbal de l'Académie royale de peinture, pour la séance du 2 octobre 1678, ne renferme que ces deux lignes :

« Ce jour, la compagnie s'exersant en la conferansse, le secretair a fait lectur de la Table des proporsions. »

Le discours qui précède et la Table qui l'accompagne ont été publiés par Testelin dans son ouvrage : *Sentiments des plus habiles peintres.*

En tête du discours, nous trouvons cette mention : « *Conférences* leües en présence de M. Colbert en l'année 1672. » Il n'a pas échappé à notre lecteur que Testelin résume, en effet, dans ce travail, les opinions et les jugements émis par plusieurs conférenciers dont nous donnons plus haut les discours.

HENRI TESTELIN

PEINTRE

(1616-1695)

SUR

LE CLAIR ET L'OBSCUR

SOMMAIRE : La lumière s'apprécie par l'ombre. — Le peintre doit laisser inachevées les parties de sa composition enveloppées d'ombre. — Variation de la lumière. — Lumière souveraine, glissante, diminuée, réfléchie. — Effets d'optique. —Couleur de la lumière. — Le point lumineux est toujours supposé en dehors de la composition. — Accentuation des ombres dans un appartement. — La lumière diffuse. — Les reflets. — L'étude de la lumière et de ses effets est de la plus haute importance pour le peintre.

Monseigneur,

Il semble que dans les conférences, où l'on a parlé du clair et de l'obscur, l'Académie se soit éloignée de l'usage ordinaire en la contemplation des choses naturelles ; car communément on considère la lumière par opposition aux ténèbres, et ainsi successivement l'une à l'autre. Mais l'Académie a regardé ces deux opposés relativement et proportionnellement dans une seule vue. C'est en effet un des plus importants préceptes qu'on puisse tirer du raisonnement de ces conférences pour faire en peinture une juste représentation des beaux effets du naturel, car comme on ne sauroit apercevoir les objets que par la lumière, et qu'il n'y a aucun corps de quelque forme que ce soit qui ne porte son ombre en soi-même par son propre relief, ou sur quelque autre corps voisin, il est constant qu'on ne sauroit imiter la belle union qui se rencontre naturellement dans l'opposition de ces deux contraires qu'en les regardant perspectivement, c'est-à-dire d'un seul coup d'œil ; mais pour y réussir il est nécessaire d'y apporter un jugement bien épuré et dégagé de toute affectation pour observer les divers degrés

de force entre les teintes et les reflets, tant sur les parties éclairées que sur celles qui sont ombrées. Pour cet effet, il faut observer les différents effets de la vue fixée sur des objets opposés à une grande lumière, ou bien à une forte obscurité, non pas pour dire (comme ont fait quelques traducteurs, qui ont voulu exprimer les sentiments d'un très savant peintre) que la prunelle s'élargit ou s'étrécit, car la prunelle demeure toujours en sa forme sans croître ni diminuer, mais les rayons visuels sont quelquefois tellement offusqués et éblouis par l'éclat d'une grande lumière, qu'ils n'opèrent pas à leurs effets et semblent être resserrés, et au contraire lorsqu'ils se répandent sur des sujets doucement éclairés à l'opposite de quelque obscurité, tout se découvre facilement à la vue; alors les rayons s'épanouissant avec liberté semblent s'élargir. Regardant les objets de cette manière sans varier la vue, il sera facile de reconnoître qu'il y a un principal éclat qui réside, comme en un seul point dominant, sur toute la partie éclairée, de même que dans l'ombre on peut remarquer des endroits plus obscurs; c'est ce que l'on nomme, dans l'usage des peintres, l'éclat des rehauts d'un côté, et d'autre part le renfoncement extrême; de sorte qu'il demeure constant que ces deux extrémités doivent être uniques dans un ouvrage de peinture. Ce fut à ce propos que quelqu'un de la Compagnie proposa pour précepte de ne pas s'attacher à finir les choses qui se rencontrent dans l'ombre, parce que ce travail est non seulement perdu par son inutilité, mais qu'il empêche encore le bel effet du tout ensemble, en distrayant la vue de son objet principal, et l'attirant sur des parties singulières, qui par ce moyen deviennent trop apparentes. Car en effet, voyant ainsi les objets d'un seul coup d'œil, la partie ombrée ne paroît que comme une masse d'obscurité, dans laquelle on ne discerne pas les choses qui y peuvent être, de même il faut dans un tableau négliger ce qui n'est pas éclairé, en imitant le naturel sans trop pénétrer les choses qui demeurent cachées par les ombres ou effacées par leurs éloignements. On ajouta à cela que l'on pouvoit distinguer de diverses sortes d'ouvrages, comme ceux qui se font dans les plafonds ou dans les voûtes, qu'on ne peut voir que d'une distance bornée et d'un seul endroit, dans lesquels il est absolument nécessaire d'observer cette maxime, de mar-

quer légèrement ce qui est couvert de l'obscurité des ombres, mais pour ceux qui sont portatifs ; et sur tous les petits ouvrages que l'on peut approcher de la vue, et où l'on prend plaisir de la promener sur chaque partie pour en remarquer le travail ; qu'il est nécessaire d'y marquer exactement les choses qui se rencontrent dans les ombres, soit du nu ou des plis des draperies, afin d'en faire connoître la forme et la proportion. En observant dans les autres cette règle générale de comparer ensemble les effets des jours et des ombres conjointement d'un seul regard pour en représenter la véritable sensation (si l'on peut user de ce terme) et ne pas tomber dans la folie de ceux qui, voulant peindre un lointain de paysage, regardent le naturel avec une lunette d'approche.

Qu'à la vérité l'on doit conserver les grandes parties ombrées comme les endroits où la vue doit trouver du repos, et qui doivent servir de fonds pour détacher les choses qui sont éclairées, non seulement à l'égard de la disposition du tout ensemble, mais aussi dans les particulières, ce qui ne doit pas empêcher de former ce qui est essentiel pour marquer la proportion.

L'on considéra encore en général les effets du clair et de l'obscur, selon les diverses heures du jour, et à l'égard des lieux où elle est répandue, et même à l'égard des lumières naturelles ou artificielles : le matin, le soleil à son lever est plus souvent accompagné d'une sérénité agréable, l'air se trouvant purifié éclaire les objets nettement, fait paroître les couleurs dans leur fraîcheur et beauté naturelle. A l'heure du midi, comme le soleil est plus éclatant, il produit des ombres aigres et fortes, et étant plus élevé il forme ses ombres plus courtes. Le soir aussi bien que le matin, le soleil étant plus bas porte des ombres plus longues et plus étendues, et par ce moyen donne aux peintres des occasions favorables pour disposer les grandes parties d'ombres, et comme la lumière du matin éclaire nettement les objets, celle du soir étant ordinairement offusquée par l'épaisseur d'un air chargé de vapeurs, cette épaisseur efface les objets et les fait paroître comme enfumés ou poudreux.

A ce propos l'on remarqua que quelque bas que le soleil nous paroisse à son lever ou à son coucher, il n'arrive jamais

que ses rayons éclairent le dessous des saillies des corniches quelque haut que soient élevés les édifices, ni même au sommet des plus hautes montagnes, non plus qu'au faîte des mâts les plus élevés en temps calme et sur la ligne perpendiculaire. Cette observation fut examinée à tous égards, et approuvée unanimement, considérant la grande distance dont cet astre lumineux est élevé au-dessus de la terre en tous ses aspects à cause de sa rondeur.

Pour ce qui est de la différence des lieux où la lumière se répand, on en peut considérer de deux sortes, ou bien en ceux qui font clos et fermés, ou bien en plein air. Au premier égard leurs effets dépendent de la disposition des ouvertures hautes ou basses, ou de la qualité du luminaire naturel ou artificiel; qu'ainsi la grandeur, la forme et la couleur des jours et des ombres ne se peuvent bien représenter que relativement à la lumière, laquelle produit ses différents effets suivant la situation, la forme et la position des corps.

De tous ces différents égards on peut recueillir qu'il y a quatre sortes de degrés de lumière à observer, que l'on peut nommer lumière souveraine, lumière glissante, lumière diminuée et lumière réfléchie. Par exemple, celle qui vient de haut tombant à plomb sur l'éminence d'une partie élevée, éclaire souverainement cet endroit-là, auquel se doit aussi trouver son plus vif éclat, et lorsqu'un corps est penché, la lumière ne fait que glisser, semblablement à mesure que les objets s'éloignent ou de la lumière ou de l'œil du regardant, le clair et l'obscur diminuent à proportion de la perspective du trait; quant aux réflexions, il est certain que la lumière frappant sur un corps voisin il se fait un rejaillissement de lumière qui porte avec soi une teinte de la couleur du corps qui lui renvoie sa lueur.

Il ne sera pas hors de propos, Monseigneur, de rapporter une contestation qui se forma dans la Compagnie au sujet des lumières diminuées, à l'occasion d'une tête peinte par un excellent homme; cette tête a la face et les yeux élevés; quelqu'un trouva à redire sur ce que les rehauts du clair étoient au bas de la joue proche le menton, au lieu, disoit-il, qu'ils devoient être sur le front, comme l'endroit le plus haut et le plus près de la lumière; mais on fit considérer que cette tête

étant renversée en arrière, le menton approchoit plus de l'œil du regardant, et le front s'en éloignoit davantage : qu'ainsi le bas du visage devoit être plus éclairé, ce qui fut prouvé par divers exemples, et particulièrement démontré par un globe luisant, dont le coup d'éclat des rehauts paroît changer de place, suivant que l'œil du regardant se tourne. Cette raison peut aussi servir à terminer une question assez souvent agitée entre les peintres partisans des manières différentes, à savoir lequel du clair ou du brun est plus propre à faire paroître, avancer ou reculer : car il est constant que si l'éclat des rehauts est ce qui fait jaillir en avant et est plus propre à exprimer le relief, on ne peut pas disconvenir aussi qu'il ne soit plus propre à faire avancer les objets que le brun qui les efface en les noircissant. Au reste, chacun demeure bien d'accord que l'opposition de ces choses se sert mutuellement pour dégager les parties singulières. Quant aux grandes parties générales qui sont ces grands ports d'ombres par lesquels on fait rencontrer les accords des divers degrés de clair et d'obscur, qui font comme une agréable harmonie de lumière dans les belles ordonnances, le peintre doit soigneusement étudier les beaux effets du naturel pour disposer prudemment les grandes parties qui sont comme des masses, en quoi consiste ce qu'on appelle la grande et belle manière. Sur cela quelqu'un fit observer une maxime dont l'Académie demeura d'accord, à savoir que dans les figures qui se rencontrent dans les parties ombrées ou éclairées, ce qui sert de teinte en la partie éclairée doit faire les rehauts en la partie ombrée, et ce qui est une teinte en la partie ombrée peut servir d'ombre en la partie éclairée.

Pour entrer maintenant dans les considérations particulières des divers endroits où la lumière fait ces différents effets, l'on posa premièrement une maxime constante à tous ces égards, que ces différents effets reçoivent leurs couleurs proportionnément, et par rapport aux corps lumineux qui les produisent, les rayons du soleil sont accompagnés d'une teinte jaunâtre, l'air produit une clarté bleuâtre, et la lumière qui entre dans les lieux fermés dépend de la couleur du vitrage. A l'égard des lumières artificielles, comme elles ne procèdent que du feu ou de quelque flambeau, elles portent toujours une teinte d'un jaune rougeâtre, et comme dans les lieux fermés la lumière

est moins forte et plus précipitée, les ombres sont plus brunes à proportion. Quant aux lumières diminuées par l'éloignement, il est constant que le clair et l'obscur doivent s'éteindre en s'éloignant sur un plan perspectif proportionnément selon la dégradation des règles, et pour cet effet la Compagnie jugea à propos d'observer pour maxime de supposer toujours, hors du tableau, le corps lumineux dont l'on voudra éclairer les premières figures : n'étant pas possible d'en représenter l'éclat avec des couleurs matérielles; et pour éviter l'imprudence de quelques peintres qui l'ont fait paroître en l'horizon, pendant qu'ils ont éclairé les premières figures du tableau en devant, quelqu'un remarqua encore qu'il falloit éviter les répétitions des petites lumières qui se pourroient rencontrer sur l'étendue des membres, et en interrompre la beauté par une manière chétive en faisant paroître comme des trous.

Quant à l'usage des reflets provenant d'une clarté rejaillie renvoyée par l'éclat d'un grand jour qui, frappant sur quelque objet voisin, porte une lueur proportionnée à la vivacité de la lumière et de la couleur, c'est une chose très nécessaire non seulement pour faire paroître le relief des corps, mais aussi pour contribuer à l'union et concordance du tout ensemble, ce qui oblige le peintre judicieux à en bien ménager tous les degrés, et les disposer si prudemment qu'il n'apporte aucune aigreur dans l'ouvrage. Quelque amateur qui étoit présent aux conférences dit, sur ce sujet, qu'il croyoit que dans les lieux renfermés les ombres devoient être moins fortes, parce que les reflets y étant en plus grande quantité diminuoient la noirceur des ombres. On lui fit connoître, au contraire, que dans l'étendue de la campagne il y a une lumière de l'air répandue universellement, qui adoucit tellement les ombres que l'on a quelquefois de la peine à les apercevoir, particulièrement en des temps couverts où la lumière est diffuse, et où il ne paroît que fort peu d'ombre ; mais lorsque quelques rayons de soleil perçant les nuages viennent à frapper sur quelque corps élevé, la partie qui n'en est point touchée paroît fort ombrée, encore qu'elle soit environnée de l'air ; et lorsque derechef il se rencontre en opposition d'autres corps voisins, les ombres du premier en deviennent encore plus fortes, si ce n'est que la même lumière du soleil venant à répandre ses rayons sur le second corps, il

n'en rejaillisse un reflet sur l'ombre qui en adoucisse l'obscurité jusques aux endroits où ce reflet ne pourra pas atteindre qui demeurera le plus ombré; mais, quelque fortes que ces ombres puissent devenir, elles seront toujours de beaucoup moins brunes que dans les lieux fermés, lesquels ne recevant la lumière que d'un seul endroit et plus foiblement, tous les endroits qui en sont privés sont extrêmement noirs ne recevant que très foiblement les reflets et proportionnés à la lumière, laquelle se précipite beaucoup en s'éloignant, et par ce moyen amortit davantage la force et la quantité des reflets, au lieu qu'en plein air il arrive souvent qu'un reflet, étant renvoyé en ligne directe par l'éclat d'une lumière tombant à plomb sur quelque corps poli, porte une clarté plus grande que celle qui provient même d'une lumière diffuse.

Toutes ces considérations doivent obliger un peintre à bien observer le degré des reflets, dans les ombres aussi bien que dans les teintes de la partie éclairée, d'autant que les réflexions se diminuent suivant l'ouverture de l'angle qui se fait comme le rebond d'une balle qui s'écarte selon la disposition du sujet qui la renvoie.

Enfin on tomba d'accord que toutes ces considérations de l'économie ou dispensation de la lumière et des ombres sont l'une des plus importantes parties de la peinture par les beaux dégagements et discrètes oppositions, et qui, étant considérées d'une seule vue, produiront toujours une très belle union et une agréable douceur, et même feront paroître de l'agitation et du mouvement dans les figures; c'est aussi où se reconnoît particulièrement la beauté des génies.

COMMENTAIRE

La Table qui suit fut lue par son auteur devant l'Académie en sa séance du 5 novembre 1678.

Le discours et la Table qui le résume ont été publiés dans l'ouvrage d'Henri Testelin : *Sentiments des plus habiles peintres.*

TABLE

DES PRÉCEPTES DE LA PEINTURE

sur

LE CLAIR ET L'OBSCUR

P. 186

- Il y a dans la peinture deux grandes parties générales, qui font le partage de tout un tableau et qui sont.......
  - Le clair, lequel se considère à l'égard.......
    - De la lumière, laquelle est ou........
      - Naturelle qui vient...
        - Du soleil ir
          vapeurs
        - D'un air sei
        - D'un air co
          dans le
      - Artificielle, laquelle, venant du feu ou
    - De ses effets que l'on peut nommer lumière......
      - Souveraine, parce que son éclat est
        d'aucune chose.
      - Glissante, qui est un jour coulant le
      - Diminuée, qui est pour les choses élo
        corps proportionnément à la dim
        qui étant bien ménagé formera
        l'opposition des grandes teintes.
    - Des lieux où il se répand qui sont ou
      - Pleine campagne, en laquelle elle est
      - Des lieux clos, dans lesquels elle est r
    - De son usage où l'on peut observer...
      - Que la lumière du soleil se doit toujo
        le plus vif éclat, évitant de faire
      - Qu'il faut faire rencontrer sur le grou
      - Que la lumière doit être étendue su
        l'éminence du relief, et c'est ce q
      - Que la force de la lumière souverain
        fatigue la vue et empêche que les
        des jours contrariants.
      - Qu'il ne faut pas s'attacher scrupuleus
        faire paroître des jours échappés
        éteignant les clartés qui sont sur
      - Que la lumière doit être différente se
  - L'obscur ou l'ombre que l'on doit distinguer en
    - Celles qui se forment sur les corps même par leurs propres reliefs où l'on doit observer...
      - Que comme l'on ne peut faire paroîtr
      - L'endroit qui ne reçoit point de lumie
        la plus avancée.
      - Le reflet qui est comme un rejaillis
        renvoie, faisant comme le rebond
        et la disposition du corps qui la re
        force, selon la différence de la...
      - L'enfoncement, qui est une profondeu
        toute lumière et couleur, c'est p
        membre ou grande partie élevée
        membres.
      - De faire rencontrer des occasions de
        les beaux dégagements, les répéti
    - Celles qui suivent les corps soit........
      - Epandue en des lieux plats et unis, au
        elles diminuent de force à mesure
      - Portée sur quelque corps voisin où el
    - Celles qui font parties, dans lesquelles on peut observer de.....
      - Prendre pour le plus vif rehaut ce qu
        clair ce qui sert de teinte en celle
      - Faire rencontrer une belle variété de
        doivent servir de repos à la vue.
      - Comparer soigneusement l'ombre ave
        lesquelles ne s'y aperçoivent que
        regarder en travaillant en général
      - Ne point opposer de fortes ombres à
        puisse laisser à la liberté des gén
        propos d'éclairer les parties princ
    - Ses différents effets selon la différence des lieux ou
      - Vastes, à savoir : en pleine campagn
        ses effets relatifs à ceux de la
        viennent........................
      - Renfermés, où la lumière ne venant

'le est éclatante, et sa couleur diverse selon les différentes heures du jour, et les
ın l'air.
lumière est répandue et dont la couleur est un peu bleuâtre.
la rendent plus sombre, mais qui laissent à la vue plus de facilité pour voir les objets
rs, n'étant point éblouie de sa vivacité.
les objets d'une couleur conforme à son origine, et laquelle ne s'étend guère loin.
; rayons tombent à plomb sur le dessus d'une partie élevée, n'étant interrompue

›s élevé ou.......................... { Perpendiculairement
Diagonalement.

ne peut faire reculer qu'en éteignant sa vivacité selon les degrés de distance des
:lon les vapeurs plus ou moins épaisses qui peuvent intervenir en cette distance, ce
ıes pour faire valoir l'éclat principal et détacher doucement les parties éclairées par

: qui fait paroître les objets dans une grande tendresse.
e dont l'éclat est plus sensible, mais la diminution plus précipitée.

au-devant du tableau pour avoir sujet d'éclairer les choses de devant et leur donner
la source de la lumière, à quoi la vivacité des couleurs ne peut atteindre.
us qu'il sera possible sur le héros du sujet, l'éclat de la lumière souveraine.
sans être traversée ni interrompue d'aucune petite ombre, afin de faire paroître
ɔelle manière.
lans un tableau comme sur un globe, l'égalité de lumière faisant un embarras qui
ıissent dans l'ouvrage comme sur le naturel, évitant de faire voir en un seul tableau

: universelle et diffuse, mais que l'on peut supposer des ouvertures de nuages, pour
des groupes de lumière pour détacher les choses et produire des effets agréables,
e qu'elles cèdent toutes à la lumière du ciel.
:hoses d'où elle procède et la nature des sujets qui la reçoivent.
:rents effets de la lumiere que par les ombres, il en faut bien ménager les degrés.
s sont confondues dans l'obscurité, doit être le plus brun du relief, et sur la partie

porte avec soi une couleur empruntée du sujet qui la
e plus ou moins son angle, selon le lieu d'où elle est jetée
: que les effets en doivent être différents en couleur et en
.... { 1. Lumière.
2. Matière.
3. Disposition ou aspect des corps.

:r ni jour ni reflet, ce qui fait que cet endroit demeure extrêmement brun, privé de
nents ou fortes touches ne doivent jamais se rencontrer sur le relief de quelque
des creux de jointure ou replis pressés au dehors du contour des corps et des

›mbres qui forment comme des groupes et des masses pour servir de repos, et faire
·res entremêlées de clartés étant une manière mesquine.
s fortes que celles des corps qui les causent parce qu'elles ont moins de reflet, mais
de leur cause.
ı forme desdits corps, selon................. { 1. La grandeur et position d'iceux.
2. L'endroit et situation de la lumière.
a partie éclairée, comme à l'opposite l'on peut prendre pour ombre en la partie du

de reflet, s'unissant dans la partie ombrée sans interrompre les grandes masses qui

lant d'après nature pour éviter de trop former les petites choses dans les ombres,
à les regarder seules, mais pour donner à son ouvrage l'effet du naturel, il le faut

sans en adoucir l'aigreur par le moyen de quelque teinte mitoyenne, et quoique l'on
asses de clarté devant ou derrière celle des bruns, néanmoins il est toujours plus à

.iversité de
. celles qui
.... { Immédiatement du soleil, lesquelles sont sensibles et tranchées.
De l'air serein, qui sont plus douces.
D'un air couvert, où elles paroissent fort diffuses et presque imperceptibles.
D'une lumière artificielle, qui forme des ombres très brunes et tranchées.
›it rend les ombres plus fortes et les reflets moins sensibles.

HENRI TESTELIN

PEINTRE

(1616-1695)

SUR

L'ORDONNANCE

SOMMAIRE : Le sentiment de l'ordonnance est essentiellement personnel. On cite des exemples, on ne pose pas de règles en pareille matière. — De la symétrie. — Du contraste. — Raphaël observé au point de vue de l'ordonnance dans *Saint Michel terrassant le démon* et la *Sainte Famille*. — Ordonnance du tableau de Poussin : *les Israélites ramassant la manne dans le désert.*

Monseigneur,

Ayant à parler aujourd'hui de ce qui s'est dit dans les conférences passées au sujet de l'ordonnance, nous représenterons à Votre Grandeur que cette matière étant comme l'assemblage et la disposition de toutes les parties de la peinture, sa composition dépend entièrement de la qualité et de la liberté des génies; c'est pourquoi l'Académie n'a pas cru en devoir faire des décisions ni en établir des règles précises, jugeant plus à propos d'en donner quelque idée aux élèves par des exemples. C'est ce qu'elle a fait en exposant à l'assemblée les excellents tableaux du Cabinet du Roi, et en y joignant ses observations, elle a fait remarquer en général que dans les divers sujets qu'un peintre peut avoir à représenter, il doit premièrement déterminer la situation du lieu, et à l'égard des actions des figures se proposer la diversité des mouvements qui peuvent convenir à son sujet, leur pondération ou soutien en équilibre, leur position sur un plan perspectif, le contraste, les jours et les ombres, et enfin les couleurs; puis, qu'on doit également avoir égard à toutes ces choses dans le projet qu'on fait de l'ordonnance pour les disposer, de sorte qu'elles concourent ensemble à l'expression de la principale idée du sujet.

Le peintre doit, en second lieu, concevoir de grandes parties comme de puissantes masses, soit dans les groupes, soit dans les ombres, soit dans les couleurs, parce que c'est ce qui donne de la beauté et de la noblesse à l'ouvrage, et qui par cette grandeur le distingue des manières chiffonnes et mesquines.

Il se rencontra, Monseigneur, de la diversité d'opinions sur la forme des ordonnances, quelqu'un de la Compagnie soutenant que l'on devoit aussi bien garder la même économie dans un sujet de plusieurs figures que dans une seule tête ; et pour appuyer sa proposition, il dit que la faculté de la vue agit beaucoup mieux lorsqu'elle n'est occupée que par un seul objet; qu'ainsi il étoit nécessaire d'admettre une unité d'objet dans les ordonnances, quelque nombreuse que soit la quantité des figures qu'on y introduit ; et comme la rondeur est la forme la plus proportionnée et la plus agréable à la vue, il estimoit que les figures qui entrent dans l'ordonnance d'un tableau devoient (autant que les sujets le peuvent permettre) être disposées à peu près comme celle d'une tête. Cette proposition fut combattue par une raison différente, à savoir que dans les compositions de diverses figures il étoit plus à propos d'éviter la symétrie, c'est-à-dire la rencontre de quelque forme régulière que ce puisse être ; que la beauté de l'ordonnance en des figures qui doivent paroître mouvantes se rencontre plus avantageusement dans le contraste, et qu'au lieu de se gêner l'esprit en la forme des ordonnances et des groupes, il valoit mieux y agir librement, sans l'affectation d'aucunes figures géométriques ; que les formes angulaires y conviendroient mieux que les rondes, étant plus conformes aux rayons visuels et à la perspective, qui sont choses à quoi l'on doit assujettir tout ce qu'on représente, soit pour les corps solides, soit pour la position des figures. Et pour autoriser ce sentiment, on rapporta pour exemple le tableau de l'École d'Athènes, de Raphaël, lequel est estimé par tous les savants pour un parfaitement beau modèle d'ordonnance, et où la disposition des figures forme plutôt des angles qui tendent au point perspectif qu'aucune autre figure ; qu'ainsi l'unique règle et l'observation principale dans la disposition de plusieurs figures est de réduire toutes les parties en telle sorte qu'elles conduisent la vue à l'endroit où sera le héros du sujet.

A l'égard du rapport qu'il peut y avoir entre une seule tête et l'ordonnance de plusieurs figures ensemble, il consiste en l'effet du jour et de l'ombre, en l'unité du point perspectif, au fuyant ou diminution des parties reculées et dans la conformité qu'elles doivent avoir pour concourir en l'expression d'une même passion comme à l'idée d'un seul sujet. C'est à quoi aussi se peut fort bien rapporter la comparaison qu'on fait ordinairement d'une grappe de raisin à l'ordonnance d'un tableau, tant pour la disposition des groupes et des figures que pour la distribution de la lumière ; les groupes étant en l'ordonnance comme des petites branches ou grappillons, qui, bien qu'ils soient distincts et comme séparés, s'unissent néanmoins comme pour ne faire qu'un tout ensemble : ainsi la lumière doit jeter son principal éclat en un seul endroit, et aller toujours en diminuant sur les parties qui s'en éloignent. C'est ce que l'on a fait remarquer amplement sur le grand nombre de tableaux des excellents maîtres qui ont été exposés dans le temps des conférences, et qui ont servi de matière en ces nobles entretiens.

Il seroit à propos, Monseigneur, de représenter à Votre Grandeur les principales observations qui ont été faites sur tant de rares ouvrages; mais, pour ne point tomber en des répétitions ennuyeuses, nous estimons qu'il suffira d'en choisir trois : l'un de Raphaël, composé de deux seules figures, lesquelles représentent le combat de saint Michel avec le démon; le second du même auteur, appelé communément la Sainte Famille, lequel forme un seul groupe de diverses figures ; et le troisième du Poussin, composé de plusieurs groupes fort distants l'un de l'autre, et qui représente la manne que Dieu fit pleuvoir sur le camp des Israélites. De ces trois tableaux on n'en voit ici que de très foibles esquisses, ainsi les curieux pourront avoir recours aux estampes qui sont faites par les plus habiles graveurs du temps.

Sur le premier, on remarqua que la disposition de ces deux figures fait ensemble comme un harmonieux contraste, lequel y est si judicieusement observé que du côté que l'ange élève le bras droit, le démon baisse le sien, et que de celui où il s'efforce de lever le bras gauche, celui de l'ange au contraire est abaissé ; et par une même raison, au lieu que la figure de

l'ange est toute droite et se fait voir par devant avec un air de tête agréable et noble, celle du démon au contraire est renversée par terre et présente le dos, faisant voir par un tour contraint et forcé une face des plus hideuses. Mais outre le contraste de ces deux actions ensemble, chacune en fait un très beau en elle-même. Celle de l'ange a la tête de front et le corps est presque de côté ; si l'épaule gauche baisse en devant, la jambe du même côté est levée fuyant en arrière : et au lieu que la jambe droite se baisse en avançant, le bras du même côté se hausse en reculant, suivant la maxime prescrite en la position du modèle dont nous avons parlé dans les discours précédents. Ces deux figures, au reste, sont si bien ordonnées qu'elles remplissent toute la capacité du tableau : les ailes de l'ange se déploient sur toute l'étendue de l'air, étant traversées d'une petite écharpe qui voltige d'une manière fort agréable, et celles du démon qui sont attachées à ses épaules d'une manière tendue contrastent par leur guindement en haut avec les jambes de l'ange qui vont en bas, et servent avec de gros morceaux de roche crevassée (d'où l'on voit sortir de fumantes et épaisses flammes) à faire paroître comme un antre infernal, dont la basse partie du tableau est tout occupée, et combat fort agréablement avec la sérénité d'un beau lointain de paysage qui règne dans la partie d'en haut, et il n'y a pas jusqu'à l'habillement et aux couleurs qui ne soient aussi dans une agréable opposition ; le vêtement de l'ange est comme le corselet d'un héraut, et les couleurs dont il est enrichi sont toutes lumineuses ; le démon au contraire est tout nu, son cuir est grossier et livide, et il est environné de ténèbres.

L'esprit de ce grand peintre ne paroît pas moins dans le second tableau, tant pour l'ordonnance que pour l'expression : le judicieux choix des attitudes et des aspects y est admirable ; les têtes, toutes inclinées vers un même objet de tous les divers endroits du tableau, en font aisément connoître le héros ; on remarque aussi une vraisemblance dans l'air grand et majestueux des actions, et une naïveté si naturelle dans la correspondance de toutes les parties, qu'elles paroissent visiblement ne concourir qu'à l'expression de la principale idée du sujet, qui est le grand amour de la divinité envers l'humanité ; et la respectueuse reconnoissance de celle-ci envers celle-là ; amour

représenté par les caresses enfantines du petit Jésus à la Vierge, respects et reconnoissances marqués par les actions dévotes du petit saint Jean entre les bras de sa mère; en sorte que l'harmonie si exactement caractérisée par toutes ces figures semble faire pour ainsi dire le mariage du ciel avec la terre, et former en un mot le véritable Emmanuel. En effet, tout cet ouvrage paroît plutôt une allégorie chrétienne qu'un sujet historique ; vous voyez que la figure du petit Christ est posée dans le milieu du tableau s'élevant pour embrasser la Vierge, qui de son côté est dans une action inclinée, recevant respectueusement cette faveur d'un air grave et modeste; son vêtement est simple et rempli de pudeur, mais grand et noble, les plis des draperies marquent précisément la proportion du nu et marient si judicieusement le commode avec l'agréable que l'on n'y remarque nulle part ni inutilité ni confusion.

Quant au troisième tableau, l'on fit remarquer que cette partie de l'ordonnance comprenoit trois choses: 1° la conception du lieu ; 2° la disposition des figures ; 3° le plan perspectif. Dans la première, l'on considéra que le Poussin y avoit formé de grandes terrasses pour servir de fond aux figures de devant et pousser le lointain, des rochers grands et terribles qui donnent l'idée d'un affreux désert, où la terre aride ne fait germer ni grains ni plantes, et les arbres si desséchés, qu'ils ne produisent ni fleurs ni fruits; que dans la disposition des figures, divers groupes détachés les uns des autres composoient de grandes parties si distinctes, que la vue s'y peut promener sans peine, et pourtant si bien liés l'un à l'autre qu'ils s'unissent pour faire un beau tout ensemble. On remarqua particulièrement en chaque groupe un judicieux contraste, et nonobstant la diversité des mouvements un concours admirable à l'expression du sujet. Enfin, pour ce qui regarde le plan perspectif, on tomba d'accord qu'il ne se pouvoit rien voir de plus régulier, chaque chose étant proportionnée suivant les règles de sa situation naturelle; de sorte que l'auteur de cet ouvrage avoit dans un sujet de désordre trouvé le moyen de faire paroître beaucoup de monde bien ordonné et sans aucune confusion, ayant pu surtout placer son héros en un lieu éminent où la vue est conduite par les actions de toutes les figures.

Pareillement, dans la disposition des habits on observa

trois choses : premièrement, la qualité des personnes que le peintre a voulu rendre reconnoissables par la majesté et la grandeur des habillements, dont les draperies quoique tres amples forment des plis si bien rangés qu'ils marquent précisément la jointure des membres et ne forment que de grandes parties. Secondement, en donnant à ces figures non des morceaux d'étoffes jetés au hasard, qui ne paroîtroient que des lambeaux, si les figures changeoient d'action ou d'aspect, mais un véritable habit, quoique de différente façon, suivant la licence que les peintres prennent de découvrir quelqu'un des membres pour la variété des objets et pour faire connoître leur capacité et leur étude. En troisième lieu, le ménagement de la pudeur du sexe, par la distinction du vêtement des femmes d'avec celui des hommes, donnant aux uns des habillements plus amples et plus longs, et aux autres des draperies plus troussées et plus serrées.

Toutes ces observations, Monseigneur, ayant été ainsi expliquées et prouvées par les exemples des principaux ouvrages des plus excellents peintres, furent jugées très dignes d'être établies en forme de préceptes certains et autorisés, mais on conclut néanmoins qu'il n'étoit pas possible de prescrire des règles sur la forme des ordonnances, parce que chacun y doit agir selon la disposition et la force de son génie et dans toute la liberté de ses propres conceptions et de son esprit ; que cette partie dépendoit donc d'un talent surnaturel, et que le conseil qu'on pouvoit donner aux étudiants se réduisoit à ces trois chefs : à savoir premièrement, de bien étudier les histoires dans les meilleurs auteurs, afin d'en bien comprendre l'idée principale et les circonstances essentielles ; secondement, de ménager discrètement le contraste en toutes les parties de son dessin, pour en former une agréable harmonie à la vue, et enfin de s'attacher aux beaux exemples des plus excellents ouvrages afin de se remplir l'esprit de belles idées pour s'en servir dans la construction des ordonnances.

TABLE

DES PRÉCEPTES DE LA PEINTURE

sur

L'ORDONNANCE

P. 192

En la disposition ou l'ordonnance, il y a trois parties générales à considérer, à savoir

- 1. La composition du lieu à l'égard
  - 1. De la disposition des choses qui doivent servir de fond, soit.......
    - 1. Paysages ou........
      - 1. Inhabités, dans les
        d'une terre incul
      - 2. Habités, auxquels l
        et agréables, par
    - 2. Bâtiments qui sont ou
      - 1. Champêtres et ru
        suivant l'idée du
      - 2. Réguliers comme
    - 3. L'assemblage des deux où il faut......
      - 1. Tenir pour maxim
        rencontre des be
      - 2. Négliger quelquef
      - 3. Faire paroître de l
        moins, suivant l'i
  - 2. Du plan et de la position des corps qui sont.......
    - 1. Solides et formés ou
      - 1. Naturellement, co
        la forme et gran
      - 2. Par artifice, à sav
        aplomb, suivant
    - 2. Mobiles ou par.......
      - 1. Un mouvement vo
        affermir leur pos
      - 2. Quelque puissance
        connaître leur a
    - 3. Éloignés en toutes les différences
      trouver précisément leurs situat
      suivant une juste et exacte dégr
- 2. La disposition des figures considérée selon les........
  - 1. Groupes, lesquels font la liaison du sujet et arrêtent la vue où il faut considérer..
    - 1. La conjonction des figures, que l'
      l'italien qui veut dire assemblage
    - 2. La proximité des figures que l'on p
    - 3. Que le groupe doit être soutenu
      avec quelque autre groupe voisi
      en pelotons, c'est ce que l'on pe
      l'autre, comme pour n'en faire
    - 4. L'application du clair et de l'obsc
      temps ce que produit la composi
  - 2. Actions observant que
    - 1. L'on doit éviter l'affectation des
      insensiblement à faire des conto
      la qualité des personnes et des
    - 2. Dans les figures foibles et maigre
      chercher quelque occasion de les
    - 3. Il faut observer généralement dar
  - 3. Vêtements ou........
    - 1. L'on doit ajuster les draperies
      jetées au hasard sur quelqu'un
      qu'on désire et se servir plutôt
      et de chétif.
    - 2. Il faut disposer les plis de telle s
      l'endroit des jointures et les é
      paroître les proportions et les m
    - 3. En agençant les draperies il faut
      rondement et plus moelleusemen
- 3. Le contraste que l'on peut considérer à l'égard.....
  - 1. Des actions dont la variété peut être infinie, selo
  - 2. Des aspects, car encore que des actions se puisse
  - 3. De la situation selon qu'elle se peut rencontrer a
  - 4. De l'usage qui s'étend universellement sur toute
    seroit impossible de la rendre agréable; néanm
    la vraisemblance.

de représenter tous les bizarres effets de la nature et les productions confuses irrégulière et plaisante.
des lieux de pâturages, des plantes cultivées, des vergers en des apparences fertiles rchent d'ordinaire des lieux plaisants et commodes pour leurs habitations.
: disposer en telle forme que l'on jugera à propos pour l'avantage des figures et

eut encore choisir ses avantages par la différence des.............. { Ordres. Aspects.

r des grandes parties et faire des fonds assez vastes pour la liberté des figures et la

s, comme par exprés, pour former les masses et faire valoir les principales parties.
choses mobiles et du mouvement aux animées, afin d'enrichir l'ordonnance plus ou sujet.
s terrasses, les rochers et les arbres auxquels on doit soigneusement proportionner ette.
uliers ou irréguliers, où le peintre doit observer surtout leur géométral et leur ture et les règles de géométrie et de perspective.
animaux, auxquels on doit toujours proportionner leur grandeur à leur situation, et l'équilibre.
s plantes et machines artificielles, où il faut observer de marquer ce qui peut faire r les mouvements à leurs causes.
ntrer, dans lesquelles positions il se faut proposer un plan uni pour des corps par coupes et distances, conformément à la perspective, ution de l'éloignement, soit pour ceux qui sont ou................. { Élevés. Abaissés.
ud, parce que c'est ce qui lie et assemble le groupe, qui est aussi un mot dérivé de

, parce qu'elle tient les choses attachées l'une à l'autre et les attroupe.
semble être détaché et qui serve comme d'arc-boutant pour l'étendre, l'associant la diminution n'en soit trop sensible et qu'ils ne se distinguent ou se separent trop utien, puisqu'il sert à faire l'union de tous les groupes, encore que dégagés l'un de ordonnance, afin que la vue les puisse doucement embrasser.
d'en disposer les effets en plaçant toutes les parties du sujet, pour voir en même .

par lesquelles on prétend faire paroître quelque belle partie, car par là on tombe mais qu'il faut choisir dans la simplicité du naturel des actions avantageuses, selon

tendre les membres nus, de crainte qu'ils ne paroissent mesquins, mais qu'il faut serrer, pour rendre ces parties les plus belles et de meilleur goût.

corps humain de bien poser {
1. La tête entre les deux épaules.
2. Le tronc sur les hanches.
3. Et le tout sur les pieds en une juste pondération.

ent qu'ils paroissent que ce soit de véritables vêtements, et non pas des étoffes nt. Que pour cet effet il faut en revêtir le modèle avant de le mettre en l'action de cire que d'un mannequin de bois, sur lequel on ne peut faire rien que de sec

grandes parties dans lesquelles le nu paroisse librement, rangeant les petits plis à sur le relief et sur l'étendue des membres, pour ne les offenser pas, mais en faire

issant tomber légèrement, afin que l'air en soutienne les plis, les faisant couler plus

encontre dans les........... {
1. Sujets.
2. Incidents.
3. Constitution particulière de chaque figure.

les, néanmoins la différence d'aspects forme un contraste agréable.
s de la vue avancée ou éloignée.
inture, mais qui se doit observer particulièrement dans l'ordonnance, sans quoi il r discrètement, évitant la régularité des formes symétriées et ne s'eloigner jamais de

COMMENTAIRE

Ce fut le 5 novembre 1678 que Testelin donna lecture à l'Académie de sa Table sur l'ordonnance. Dans la même séance, on l'a vu, avait été lue la Table sur le clair et l'obscur.

Le discours sur l'ordonnance ainsi que sa Table de préceptes furent publiés dans les *Sentiments des plus habiles peintres*.

HENRI TESTELIN

PEINTRE

(1616-1695)

SUR

LA COULEUR

SOMMAIRE : Couleur, dessin, science des proportions. — La couleur est particulière au peintre. — Le dessin et la science des proportions sont communs au peintre et au sculpteur. — Le dessin est à la base de l'œuvre peinte. — Loi de l'application des couleurs. — Débat de deux aveugles sur la couleur. — La peinture à la détrempe et la peinture à l'huile. — Qu'est-ce que le beau naturel? — Les couleurs artificielles n'ont pas l'éclat de la nature. — De la perspective et de la dégradation des teintes.

Monseigneur,

L'Académie ne s'étant entretenue dans les dernières conférences que sur des matières qui ont déjà été représentées à Votre Grandeur, nous avons extrait des précédentes ce qui a été dit sur le mérite de la couleur et sur ce qu'on appelle beauté dans la peinture.

L'on est entré sur la considération du mérite de la couleur à l'occasion d'un tableau du Titien, qui, par l'aveu unanime de tous les savants en cette possession, est le peintre qui a le plus excellé en cette partie-là. Mais après avoir remarqué, dans cet ouvrage, que ce grand homme possédoit si admirablement la connoissance des effets de la couleur et en faisoit un si bon usage, que nonobstant la vivacité des éclats des lumières, qu'il faisoit paroître dans le ciel de ses paysages, les carnations des figures qui y étoient opposées ne laissoient pas de paroître plus avantageusement que beaucoup d'autres coloris, qui sont favorisés par des fonds bruns, que l'on voyoit dans les ouvrages de beaucoup d'autres auteurs : qu'ainsi cet excellent peintre avoit tiré avantage de ce que les autres évitent ordinairement, et l'on témoigna du regret de ce qu'un talent si accompli

n'étoit pas accompagné de ceux qui sont les plus considérables dans la peinture, savoir la correction du dessin et des proportions; on représenta qu'il se trouvoit beaucoup moins de peintres posséder cette correction, que de ceux qui ont un *beau faire* en traitant les couleurs, parce qu'outre que ce dernier est plus facile, on se laisse naturellement charmer à ce bel éclat extérieur; l'on avoua bien que cette partie est très nécessaire, mais l'on dit qu'il ne s'y falloit pas tant attacher qu'au principal; que d'en faire toute son étude, c'étoit se laisser éblouir par l'apparence d'un beau corps sans considérer ce qui le doit animer; que Monsieur le Poussin, si célèbre en l'une et en l'autre de ces parties, ayant donné quelque temps à l'étude particulière de la couleur en revint si fort, que depuis il disoit hautement que cette application singulière n'étoit qu'un obstacle pour empêcher de parvenir au véritable but de la peinture, et celui qui s'attache au principal acquiert par la pratique une assez belle manière de peindre.

Cette conclusion déplut à ceux qui étoient engagés dans l'amour de la couleur, tellement qu'il s'en émut une contestation : celui qui entreprit le parti proposa ces trois choses. 1° Que la couleur est aussi nécessaire que le dessin. 2° Qu'en diminuant le mérite de la couleur, on diminue celui du peintre. 3° Que la couleur a mérité des louanges en tous temps. Pour soutenir sa première proposition, il dit qu'il falloit examiner quelle est la fin en général que le peintre se doit proposer, et lequel du dessin ou de la couleur le conduit plus directement à cette fin; que de dire que la fin du peintre est d'imiter la nature, ce n'est pas assez, puisque plusieurs autres arts se proposent la même chose; de dire que ce soit pour tromper les yeux, cela ne suffiroit pas encore, si on n'y ajoutoit que cela se fait par le moyen des couleurs, puisqu'il n'y a que cette seule différence qui rende la fin du peintre particulière et qui le distingue d'avec les autres arts : car de prétendre que la fin du peintre soit de plaire et de tromper, en feignant du relief sur une superficie plate, à quoi le dessin, juste et correct, pourroit réussir simplement avec du crayon sans la couleur, c'étoit se tromper soi-même, puisque, si le but est de plaire, c'étoit à la couleur qu'appartient cet avantage; que le dessin avec toute sa justesse n'étoit connu que de très

peu de personnes, au lieu que la couleur charme tout le monde ; que c'étoit peu de chose de plaire aux ignorants, que c'étoit beaucoup de ne plaire qu'aux savants ; mais que c'étoit une perfection consommée de plaire à tous universellement; qu'ainsi il étoit d'une trés grande conséquence de s'étudier à bien connoître la couleur et de se rendre ses charmes familiers, afin de ne pas s'y laisser surprendre, et pouvoir étudier le reste avec plus de liberté ; qu'un tableau dessiné médiocrement, où les couleurs seroient en tout leur éclat, feroit plus d'agréables effets à la vue, qu'un autre où le dessin seroit en sa parfaite justesse où la couleur seroit négligée, parce que la couleur en sa perfection représentoit toujours la vérité et que le dessin ne pouvoit représenter que la possibilité. L'on ajouta que le dessin étoit commun avec les sculpteurs et graveurs, mais que la couleur est le propre du peintre, et que l'on ne pouvoit prendre cette qualité qu'à cause de l'emploi des couleurs qui sont capables de tromper les yeux en imitant les choses naturelles ; qu'étant donc la chose qui le distingue d'avec les autres artisans, elle devoit être considérée d'une façon singulière ; qu'aussi Zeuxis avoit obtenu autant de louanges par l'intelligence des couleurs, qu'Apellès pour la justesse du dessin ; que si en comparant l'état auquel se trouve maintenant l'une et l'autre, la couleur avoit cet avantage d'être moins déchue, mais plutôt augmentée par l'usage de l'huile, elle devoit par conséquent mériter d'autant plus de louanges, et qu'étant une partie essentielle pour conduire le peintre à la perfection de son ouvrage, elle devoit être considérée aussi nécessaire que le dessin.

On repartit à cela que ce qui donne la qualité de peintre n'est pas seulement l'usage de la couleur, mais la faculté de représenter à la vue tous les objets visibles de la nature et ceux même dont l'on peut concevoir quelque idée avec leur forme, leur proportion et leur couleur ; que celui qui saura bien mettre en usage les couleurs, sans les accompagner des autres parties, pourra être tout au plus nommé bon coloriste, mais non pas un savant peintre, et qu'on ne doit pas estimer un ouvrage de peinture par l'éclat de la couleur, qui ne charme ordinairement que les esprits du vulgaire, et que la véritable beauté de la couleur consiste en un ménagement harmonieux

conduit par l'économie du dessin : ce qui fut appuyé par un discours qui contenoit en substance que le véritable mérite de quelque chose consistoit en ce qui se soutient de soi-même sans emprunter rien d'autrui; que, suivant ce principe, pour connoître la différence du mérite entre le dessin et la couleur, il falloit connoître laquelle de ces choses étoit la plus indépendante : l'on représenta que le dessin qui se nomme pratique est produit de l'intellect et de l'imagination; qu'il s'exprime par la parole et par la main, et que c'est de cette dernière manière qu'avec un crayon on imite toutes les choses visibles : on donne non-seulement la forme et la proportion, mais exprime jusqu'aux mouvements de l'âme sans avoir besoin de la couleur, si ce n'est pour représenter la rougeur ou la pâleur, n'étant en elle-même qu'un accident dépendant des divers effets de lumière, puisqu'elle change selon qu'elle est éclairée; de telle sorte que la nuit, à la lueur d'un flambeau, le vert paroît bleu et le jaune paroît être blanc. L'on fit considérer que la couleur qui entre dans la composition d'un tableau ne peut produire ni coloris ni teinte que par sa matière même, laquelle porte en soi sa propre couleur, n'étant pas possible de faire du rouge avec une couleur verte, ni du bleu avec du jaune; qu'ainsi la couleur dépendant tout à fait de la matière, elle étoit par conséquent moins noble que le dessin, qui ne relève que de l'esprit. L'on ajouta que la couleur dépend tellement du dessin, qu'il lui est impossible de représenter quoi que ce soit sans son ordonnance et sa conduite. Qu'ainsi il est très constant que le mérite de la peinture consiste plutôt dans le dessin que dans la couleur, puisque ce qui relève le mérite des choses est de dépendre moins d'une cause étrangère; qu'il falloit donc tomber d'accord que celui du dessin étoit infiniment au-dessus de celui de la couleur. C'est pourquoi il ne les falloit pas mettre en parallèle, ni dire que c'est elle qui fait la peinture et le peintre, puisque c'est du dessin qu'elle tire tout ce qu'elle a d'éclat et de gloire. Que si l'on s'en rapportoit à l'opinion des anciens, qui ont écrit de l'origine de la peinture, la question seroit bientôt vidée, puisque la bergère, qu'ils disent avoir fait le portrait de son amant par une rencontre imprévue ne se servit que d'un poinçon ou tout au plus d'un crayon pour le dessiner, sans aucune application de cou-

leur. Que l'on accordoit volontiers que la couleur contribuoit beaucoup pour perfectionner un ouvrage de peinture, de même que la beauté du teint achève de donner la perfection aux beaux traits d'un visage, et qu'elle ne pouvoit pas être dite parfaite, si la couleur n'y est doctement employée avec économie, ce qui prouvoit encore sa dépendance ; que si elle avoit l'avantage de plaire aux yeux, le dessin a celui de satisfaire à l'esprit; et comme les tableaux doivent divertir l'un et l'autre, il n'y avoit point de doute que ces deux parties n'y dussent concourir ensemble, et par un agréable accord tenir chacune sa partie et son rang; que pour cela on ne la devoit pas négliger, mais en bien étudier l'usage conjointement avec la lumière et le dessin, en sorte que ce père des arts en puisse être le maître et le conducteur, comme en effet il doit dominer sur toutes les parties de cette profession.

On peut rapporter sur ce sujet ce qui a été décidé en d'autres occasions touchant les mêmes sentiments, que quelque particulier avoit publiés, lesquels furent réduits à ces deux questions : l'une, savoir si la perfection de la peinture consiste en un charme attrayant qui surprenne la vue dès le premier coup d'œil, ou si c'est en l'observation exacte des règles du dessin; la compagnie prononça unanimement qu'on ne devoit pas juger d'un ouvrage de peinture par ce qu'il y a de brillant, mais suivant que la correction et précision des parties se trouve conforme à la régularité des règles et du raisonnement.

L'autre question fut de savoir si l'idée que l'on concevoit du peintre n'étoit que dans le coloris, et s'il étoit inutile de chercher ailleurs cette idée, en telle sorte que toute son étude se dût arrêter en cette partie-là ; il fut dit là-dessus qu'à proprement parler, la peinture comprend tout ce qui se peut représenter par le dessin en quelque manière que ce soit, et que le coloris n'en est qu'une partie; ce que l'on prouva par divers exemples, et particulièrement par la musique, dont les compositeurs sont appelés musiciens, encore qu'ils n'aient ni voix ni instruments : car comme le musicien sans la voix peut avec les instruments émouvoir les passions qu'il veut toucher, de même le peintre peut représenter toutes sortes d'objets avec du crayon; mais quand le musicien veut prononcer les airs avec des paroles il a besoin de la voix : ainsi le peintre a

besoin de la couleur quand il veut rendre ses représentations complètes et achevées. Le musicien qui chante juste et correct avec une voix médiocre, doit être plus estimé que celui qui chante faux avec une belle voix; de même le peintre bon dessinateur et correct qui colorie médiocrement est plus estimable que celui qui, avec un beau coloris, dessine mal. Enfin la belle voix peut charmer les ignorants, quoiqu'elle ne soit pas soutenue de la justesse, comme le bel éclat de la couleur peut faire la même chose, encore que le dessin en soit mauvais. Cette contestation fut terminée par un discours auquel on représenta, pour encourager ceux qui aspirent à l'universalité des parties de la peinture et leur faire connoître toute l'étendue de l'empire du dessin, que c'est par lui que l'architecture met au jour ses plus belles idées, ses ponts, ses chaussées, ses fortifications, ses places publiques et les plus magnifiques structures qu'elle fait paroître à nos yeux; et enfin que c'est lui qui la perfectionne. Comme Vitruve l'enseigne, lorsqu'il dit *qu'il faut que l'architecte sache parfaitement dessiner, ce qu'il n'entendoit pas seulement à l'égard des bâtiments, mais aussi du corps humain : parce que c'est des proportions de l'homme qu'il tiroit toutes celles des grands édifices, et qu'il en formoit même les parties, proportionnant les colonnes selon la diversité de sexe, formant les unes sur l'homme, d'autres sur la femme et d'autres sur des jeunes filles;* faisant connoître par là que l'architecte doit savoir bien dessiner les proportions, et généralement tout ce qui est dans la nature pour être capable de former les ornements qui enrichissent les bâtiments les plus superbes; qu'en effet l'architecture n'auroit pu former les Pyramides et les Obélisques, qui sont remplis de lettres hiéroglyphiques, ni les superbes mausolées, qui ont marqué la grandeur de ceux dont ils renfermoient les cendres, que par le moyen du dessin; que c'est lui qui a inventé les magnifiques arcs de triomphe, lesquels ne sont, à vrai dire, que de fameux piédestaux pour porter les statues des conquérants et pour recevoir les tableaux de marbre que cet ingénieux dessin y doit tracer pour conserver la mémoire des conquêtes et des triomphes de ces grands héros, aussi bien que la forme et les proportions de ces merveilleuses figures dont on admire aujourd'hui la rareté. Que, pour tout dire en peu de mots,

l'architecture et le dessin ne sont qu'une même chose, d'autant que c'est lui qui rend les peintres et les sculpteurs capables d'être architectes.

L'histoire du fameux Dinocrate, qui proposa à Alexandre de faire une statue du mont Athos, fit voir qu'il étoit sculpteur, puisqu'il proposa une statue plutôt qu'un bâtiment, et qu'il étoit peintre, pour inventer cette manière d'habillement dont il étoit couvert : la peau de lion dont il se revêtit et la massue qu'il prit en sa main formoient comme un tableau qui par son aspect arrêta ce prince, et par ce moyen lui fit entendre ce qu'il désiroit. L'on ne peut pas douter aussi que ce sculpteur n'entendît parfaitement les bâtiments, puisqu'il jeta les fondements de la ville d'Alexandrie et qu'on en pouvoit trouver beaucoup d'autres exemples dans l'antiquité : mais que, sans chercher si loin, il ne s'étoit presque point vu d'architectes dans les derniers siècles qui ne fussent peintres ou sculpteurs, ce qui se pouvoit reconnoître par la lecture de Vasari et par la vue des superbes palais qu'ont faits Michel-Ange et Raphaël, lequel ne mérita pas moins le titre de divin par son architecture que par son dessin et son pinceau : Serlio le qualifiant ainsi, lorsqu'il parle d'un bâtiment de ce fameux peintre, lequel il met en parallèle avec les plus beaux de l'antiquité. Jules Romain et tous les peintres et sculpteurs de son temps se sont aussi rendus célèbres en cette partie-là, comme encore Pietre de Cortone, André Sacchi, l'Algarde et le chevalier Bernin, lesquels ont bien fait voir par leurs ouvrages qu'un peintre et un sculpteur peuvent être bons architectes, quand ils sont bons dessinateurs, mais que cette vérité paroîtra encore plus clairement lorsque le roi ordonnera aux peintres de prendre part à la composition du fameux ordre françois, qui doit porter autant de figures allégoriques qu'il aura d'ornements pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne du plus grand et du plus triomphant monarque qu'elle ait jamais eu.

Toutes ces considérations sur le mérite du dessin et de la couleur ayant été rapportées en une assemblée particulière, il fut dit qu'il n'étoit pas difficile de les concilier ensemble, mais que le plus important étoit d'expliquer les règles et les préceptes que l'on pouvoit donner aux étudiants pour faire un

bon usage de la couleur; d'autant qu'il y avoit eu beaucoup de peintres, lesquels prétendent exceller en cette partie-là, qui non-seulement avoient négligé le dessin, mais par cette nonchalance s'étoient entièrement éloignés de l'imitation du naturel aussi bien dans la couleur que dans la forme, affectant de faire paroître de fausses obscurités, sous prétexte de donner plus de force et d'éclat à leurs ouvrages; que par cette manière on voyoit en plusieurs tableaux des choses aussi contraires à la raison qu'à la vérité. Mais que pour bien pratiquer l'usage des couleurs, l'on devoit soigneusement observer deux choses. La première, d'étudier quelles en sont les propriétés naturelles, en reconnoître bien leur valeur et leurs effets pour les pouvoir appliquer avec économie, associant celles qui se peuvent marier ensemble pour produire une agréable union, et opposer celles qui sont propres à se relever l'une l'autre par un doux contraste. La seconde chose étoit de bien savoir ménager leur diminution, pour faire enfoncer les objets dans le tableau, et imiter le plus qu'il est possible les beaux effets du naturel.

En parlant de la dégradation des couleurs ou perspectives aérées, on dit que s'il étoit possible d'en fixer ou déterminer un degré principal de lumière sur la couleur, on pouvoit venir à donner quelques règles de degrés fuyants, mais qu'outre les difficultés qu'il y a pour atteindre à cette exactitude, cela empêcheroit les beaux effets de l'art, qui ne se rencontrent jamais si agréablement par une dégradation de couleur suivie que par les éclats que produisent les différentes rencontres des choses opposées; que le naturel ne nous paroît si égal que très rarement, à cause des différentes rencontres des nuages opposés qui forment des effets de lumière différents, mais que le peintre peut poser sur la première ligne de son tableau une couleur dans son plus parfait éclat, et dans l'éloignement placer, de distance en distance, de semblables couleurs diminuées proportionnément selon la perspective du trait. De plus, on doit observer que dans la distance de laquelle on regarde le tableau, il y a beaucoup d'air qui efface la force et vivacité des couleurs, ce qui oblige le peintre à les fortifier plus qu'elles ne devroient être si l'ouvrage étoit regardé de près; c'est pourquoi il importe nécessairement d'observer la position du

tableau, et de quelle lumière il doit être éclairé, pour approprier la douceur ou la force des couleurs.

On pourroit, s'il vous plaît, Monseigneur, rapporter à ce propos la dispute de deux aveugles de la maison des Quinze-Vingts, qui, étant en contestation sur les différents effets de la couleur, convinrent de s'en rapporter au jugement de l'Académie. Le professeur qui étoit encore en exercice les écouta : l'un soutenoit que les couleurs à détrempe étoient plus propres à représenter la beauté du naturel, par le mat et tout ensemble la vivacité de leur éclat, joint à leur pureté qui se conserve toujours en leur état ; qu'au contraire, celles qui se peignent avec de l'huile perdoient incontinent leur beauté par la corruption de cette liqueur grasse, qui les amortit et cause une saleté et une noirceur désagréables, laquelle souvent en cache tout le travail, leur donnant un luisant et un faux lustre incommode. L'autre disoit que la couleur à l'huile étoit beaucoup plus propre pour représenter la véritable teinte des objets, leur diminution dans l'éloignement, la force des ombres de ceux qui sont sur le devant et leur relief. Le professeur, surpris de les entendre parler si pertinemment des couleurs, jugea bien qu'ils n'avoient pas eu toujours les yeux fermés à la lumière ce qu'ils avouèrent disant qu'ils s'étoient autrefois divertis dans la pratique de ces arts; il leur fit considérer que chacune de ces manières de peindre ont leur propriété et leur avantage; qu'à la vérité la détrempe conserve la beauté des couleurs dans sa pureté et que leur mat imite mieux les apparences des choses naturelles, mais qu'il faut aussi tomber d'accord que la peinture à l'huile a généralement plus d'avantage pour donner de la force et de l'union, et même pour prendre la teinte des objets dans tous les divers effets des lumières différentes sur les objets éloignés de la vue. Ces considérations contentèrent les deux aveugles, qui s'en retournèrent satisfaits; et le professeur en ayant fait le récit en une assemblée de conférence donna par ce moyen occasion de parler sur la couleur. On représenta que les anciens, au sortir de la pratique de peindre à détrempe, tombèrent en quelque sorte de dureté par la grande force des ombres, comme on le peut remarquer en quelques ouvrages de Jules Romain, de Raphaël et autres, tant de l'École des Romains que de celle des Lom-

bards qui ont travaillé dans ces premiers temps-là, où l'usage des reflets n'étoit point encore connu; que les reflets sont d'une grande utilité pour produire de l'union dans les couleurs, portant quelque chose des couleurs voisines dans l'ombre des corps sur lesquels ils rejaillissent, ce qui est l'avantage des siècles suivants où les habiles hommes se sont étudiés à la belle économie et dispensation des couleurs, qui est le plus bel effet que peut produire leur raisonnable mariage. Il faut de plus considérer leur valeur, pour les ranger en sorte qu'elles puissent mutuellement s'entr'aider et se faire valoir par un judicieux contraste; leur force, pour les placer aux endroits que l'on veut faire paroître avancés ou reculés, et leur union, pour les associer à une agréable correspondance. Mais on considéra aussi qu'en s'attachant à ce ménagement harmonieux des couleurs, on ne devoit pas négliger le bon choix des matières et leur application, évitant le mélange de celles qui sont corruptibles avec celles qui sont pures, et l'avoisinement de celles qui peuvent causer quelque aigreur ou dureté à la vue et surtout dans leur emploi, les appliquer proprement, chaque teinte en sa place, ne les brouillant et tourmentant que le moins qu'il est possible, surtout dans les carnations, où à l'imitation du Titien, on doit donner tout l'avantage, et l'éclat, en n'y approchant que des couleurs sales pour les faire paroître d'autant plus vives et plus fraîches; enfin que dans cette partie de la couleur, l'on doit considérer ces trois choses conjointement pour y exceller : la belle économie des couleurs, la propreté dans leur mélange et application et la liberté du pinceau; ces trois choses (qui bien souvent font chacune tout le talent d'un homme) ne se doivent jamais séparer, encore qu'elles requièrent chacune un soin particulier pour imiter la beauté du naturel.

Quelqu'un de l'Académie prit de là occasion de proposer une question, savoir, ce que l'on doit entendre par le beau naturel, et en quoi consiste cette beauté, laquelle le peintre doit imiter, disant que si l'on en devoit croire le sens naturel et commun (les choses étant ordonnées dans une régulière symétrie), un air serein, des arbres fort bien dressés, un terrain uni et des objets plaisants, lui paroissoient d'une très agréable beauté; qu'il pensoit que l'on devoit du moins approprier les

choses à la nature des sujets pour former la beauté d'un tableau, par une convenance raisonnable, et que néanmoins il avoit remarqué dans les ouvrages de très habiles hommes une affectation de faire paroître les choses dans l'irrégularité, le désordre et l'obscurité, comme l'on voyoit en beaucoup d'endroits des bacchanales représentées en deux lieux sombres et mal plaisants, contre l'usage ordinairement pratiqué partout de chercher des lieux agréables pour les réjouissances; qu'il avoit été surpris de voir un tableau représentant l'histoire d'Andromède fait par un excellent maître, où cette figure, quoique la principale du sujet, et très avantageuse pour faire paroître les beautés d'une chair délicate, étoit néanmoins couverte d'une grande ombre, qu'il prioit la Compagnie de vouloir bien l'éclaircir sur ce doute, et décider sur une chose qui lui paroissoit d'une très grande importance.

Sur cela quelqu'un de la Compagnie prenant la parole, dit qu'à parler universellement, la véritable beauté consistoit en la perfection des choses, en leur juste proportion et en une convenance raisonnable; que les choses naturelles doivent être reconnues plus belles selon qu'elles participent moins à la corruption, et sont plus relatives à la bonté et aux propriétés qui leur appartiennent; les artificielles, en ce en quoi elles se rapportent mieux à leur principe et à leur règle; que l'on ne devoit pas juger de la beauté des objets par ce qu'ils ont de surprenant, ni sur des opinions singulières, mais suivant le sentiment universel des esprits les plus éclairés et l'approbation la plus générale; qu'en la peinture l'on devoit tenir pour beau ce qui imitoit le mieux le naturel dans un choix raisonnable; que dans les choses naturelles il falloit distinguer le naturel simple d'avec un naturel composé, et entre ces derniers des réguliers et d'autres rustiques; dans le régulier, que la beauté consiste en la symétrie et en la belle ordonnance de l'art, et dans le rustique, l'irrégularité champêtre. Dans les objets naturellement simples à l'égard des choses inanimées, la beauté se rencontre dans les bizarres productions d'une terre inculte qui forme toutes choses irrégulièrement, dont les aspects se rencontrent plaisants selon les accidents de lumière ou d'autres choses qui y surviennent et qui sont des effets admirables et charmants. C'est en quoi les peintres trouvent de la

beauté par les irrégularités et ce qui leur fait concevoir de belles idées, mais la véritable beauté d'un tableau consiste en la conformité de toutes les parties qui entrent en sa composition et en l'ordonnance, avec une judicieuse expression. Quant à ce qui est du corps humain, chacun sait que sa beauté est dans la régularité de ses parties et dans la précision de ses proportions, selon l'expression et le caractère des vertus et des fonctions qui lui sont appropriées.

Que l'on trouve ordinairement les choses belles, estimables suivant ces quatre égards : 1° à l'égard de l'utilité, 2° à l'égard de la commodité, 3° de la rareté, et en quatrième lieu de la nouveauté; que l'utilité de la peinture est de plaire aux yeux et de satisfaire à l'esprit par la représentation des choses absentes, ce qui oblige le peintre d'imiter le naturel en sa vérité et de choisir les plus agréables aspects.

L'on fit observer que chacun voit la nature de différentes façons, selon la disposition des organes et du tempérament, ce qui fait la diversité des goûts et la différence des manières. C'est pourquoi on ne pouvoit pas décider de la beauté sur des inclinations particulières, lesquelles se trouvent différentes dans la diversité des nations et des climats, mais que l'on doit, suivant un jugement dégagé de toutes préventions, faire choix des effets naturels qui se rapportent mieux aux règles de l'art, se détournant de tout ce qui est maniéré, et que pour reconnoître la meilleure des manières, il falloit non pas les comparer l'une à l'autre, mais confronter celles des plus habiles hommes avec le naturel pour juger des plus raisonnables. Qu'un peintre judicieux devoit former son génie sur les idées du naturel avec un esprit libre et dégagé de toute affectation, sans entreprendre d'en vouloir charger les effets pour avantager son ouvrage par des oppositions extravagantes et par des obscurités excessives, en quoi quelques-uns avoient voulu faire consister la beauté du pinceau.

On dit qu'à la vérité, l'on ne pouvoit avec des couleurs artificielles imiter le grand éclat des lumières naturelles, que par l'opposition des obscurités, ni faire paroître le relief, que par les divers degrés des teintes et des ombres, mais aussi qu'il y auroit de la témérité d'entreprendre l'impossible : que pour cette raison l'on étoit convenu, dans les conférences précé-

dentes, de ne point faire paroître en un tableau le corps de quelque lumière que ce soit, et que ne pouvant atteindre à l'eclat du naturel, il se falloit contenter d'en approcher autant que les moyens de l'art le pouvoient permettre proportionnant le brun au clair et tenant avec une sage médiocrité le milieu entre les manières qui sont outrées, comme en l'École des Lombards, et celles qui sont fades et mesquines, ainsi que dans les manières gothiques qui affectoient d'éviter les ombres.

Que la perspective fournissoit des règles universelles pour la représentation des objets, tant pour la forme que pour la couleur et pour les degrés de force des teintes et des ombres, tellement que l'on devoit s'étudier à se les rendre très familières, afin de les bien mettre en pratique, en observant toujours de faire un choix avantageux des divers effets de la nature, pour s'efforcer d'atteindre à la beauté et perfection de l'art, évitant l'humeur intéressée de ceux qui distinguent entre un pinceau d'or, un d'argent et un autre de plomb, travaillant inégalement selon la différence de prix, mais qu'on doit toujours s'habituer à travailler de son mieux, parce qu'il est plus glorieux de valoir que de se faire valoir, ce dernier ne pouvant durer que la vie, mais le mérite de l'ouvrage passant jusqu'à la postérité.

COMMENTAIRE

Le discours et la Table qui le résume terminent l'ouvrage d'Henri Testelin : *Sentiments des plus habiles peintres.*

La Table fut lue par son auteur devant l'Académie en la séance du 4 février 1679. C'est le procès-verbal, signé de Testelin lui-même, qui nous l'apprend.

TABLE

DES PRÉCEPTES DE LA PEINTURE

sur

LA COULEUR

P. 206

- Des couleurs considérées, a l'égard de leur........
  - 1. Emploi, soit avec...
    - 1. L'huile, les considérant en leur....
      - 1. Préparation observant.......
        - Qu'il les faut broyer
        - Qu'en les mettant su
        - Qu'il faut détremper avec le pinceau.
      - 2. Application à l'égard des
        - 1. Diverses manières de peindre dans les ouvrages coloriés, soit pour.......
          - 1. Le v
          - 2. La p
          - 3. Le p l
          - 4. Le a
          - 5. Le d e
        - 2. Tableau d'une seule couleur qu'on appelle
          - 1. Ca c
          - 2. Ba c
    - 2. L'eau où l'on travaille de diverses manières, que l'on nomme..................
      - 1. Détrempe, où l'o
      - 2. Fresque, laquelle fort prompteme couleur précisén
      - 3. A gouache, où l'o
      - 4. Miniature, pour détrempent aus petits et très d faut avoir son c plus particulière
  - 2. Dispensation économique tant dans les décorations des grands ouvrages que dans les tableaux particuliers suivant leurs..
    - 1. Qualités, les appropriant selon leur.......
      - 1. Valeur où il faut observer.....
        - 1. Que le blanc re efface les objets.
        - 2. De faire un b couleurs les plu pour imiter le du naturel év nières chargées
        - 3. D'approcher cell pour relever le
        - 4. De bien ménage clair et de l'ob
        - 5. Que les couleurs f
      - 2. Amitié ou sympathie, à savoir : d correspondantes pour se joindr
    - 2. Effets soit pour......
      - 1. L'union où
        - 1. L'on doit associe de la lumière q nuance, et les a soit agréable.
        - 2. Il faut disposer lumiere et le m
      - 2. L'économie en ménageant discretement leurs différents degrés, soit à l'egard
        - 1. Du contraste ou l'éclat qui sans
        - 2. De l'harmonie, q comme par un repos a la vue,
        - 3. De la dégradatio espèce en son diminution. Ob
        - 4. De la situation d fortes en leur p doivent éloigne point de les me
        - 5. De leur sujétion poilées ou rases

proprement qu'il est possible, choisissant toujours les plus belles.
r d'huile, ou autres choses siccatives, celles qui ne sèchent point d'elles-mêmes.
aura affaire au moindre nombre qu'il sera possible; étant plus facile de les trouver

l'on tra- ...... { 1. En couchant les couleurs pleinement pour les empâter et incorporer moelleusement, ce qui les fait subsister davantage.
2. Ne faisant que frotter avec peu de couleur et clair d'huile, ce qui est plus prompt et paroît agréable, mais qui se passe tôt, devenant dur et sec.

couleurs, lesquelles on doit coucher très fortes au premier coup, parce qu'il est lles qu'on veut éloigner et de rehausser sur les autres.
être hardies par une conduite de pinceau libre et ferme, le moins talonné qu'il est s ainsi touchés bien à propos paroissent très finis, d'une distance proportionnee, et ituelles, animées et mouvantes.
quelles n'étant que comme une teinture, il faut que le dessous soit peint fortement ient beaucoup de corps et qui soient couchées uniment.

être vus eut agir ...... { 1. Appliquant proprement chaque teinte en sa place, entremêlant leurs extrémités sans les tourmenter, pour conserver leur pureté.
2. Remplissant toute une grande partie d'une seule teinte et couchant pardessus les diversités de couleurs qui forment les petites choses, ce qui est plus prompt, mais plus tôt corrompu.

ve la dégradation de couleur pour les choses éloignees par le clair et l'obscur

itation de la sculpture de quelque matière et couleur que ce soit. En ces deux sortes e faire que frotter sèchement de couleur.

avec de la colle dont l'on travaille sur toutes sortes de matières.
indre à mesure que l'on enduit d'un mortier composé exprès, où il faut travailler ser sécher la matière, et avec beaucoup de soin et de propreté, appliquant chaque entremêlant par des hachures.
s avec de la gomme, et l'on traîne le pinceau comme pour peindre ou laver.
il faut que les couleurs soient broyées très fines et fort proprement; elles se et l'on y travaille en pointillant. Cette manière n'est que pour les ouvrages très
r en toutes ces différentes manières de peindre, tant à l'huile qu'à détrempe, qu'il toutes les parties marquées par le simple trait avant d'appliquer les couleurs, mais fin qu'étant mises précisément en leurs places, elles s'y conservent nettement.
donne l'éclat et le rehaut, le noir au contraire, comme les ténèbres, obscurcit et r le clair par son opposition et se servent l'un a l'autre pour faire détacher les objets.
carnations où l'on doit éviter les affectations des coloris rouges qui ressemblent utôt à de la chair écorchée qu'à de la peau, et ses diversités de teintes éclatantes mme le brillant de quelque corps diaphane qui représente la variété des couleurs isines, la peau humaine, quelque délicate qu'elle puisse être, demeurant toujours en ne couleur mate.
draperies où l'on a la liberté toute entière de choisir les couleurs les plus propres se faire valoir pour produire de beaux effets.
paysage auquel l'on doit observer que l'air qui y est répandu universellement partout rte quelque chose de lumineux qui ne permet point de forts bruns dans les parties loignees, surtout dans le ciel, où l'on ne peut voir dans l'ouverture d'un tableau que qui approche l'horizon et qui est par conséquent le plus clair.
re propres à s'aider l'une l'autre et se prêter un secours mutuel { Rouge et vert.
.... { Jaune et bleu.
les disposer en telle sorte qu'elles s'accommodent aux effets des grandes parties du

es, les faisant avancer ou reculer, selon la situation et le degre de force que l'on leur donne.
ange et incorporation de leurs matières. } Riches comme le jaune, rouge, pourpre.
ximité de voisinage selon qu'elles sont ou } Lumineuses, à savoir : le blanc, bleu, jaune.

sorte qu'elles se lient doucement sous l'éclat d'une principale, qui soit participante ableau, les rangeant comme en espèce de groupe où l'on voit le nœud, la chaîne ou tiennent les extrémités pour les joindre toutes ensemble et en faire un mariage qui

urs de telle manière qu'elles participent l'une de l'autre par la communication de la

intervenant en l'union des couleurs comme par une douce interruption, en relève fadeur desagréable, en quoi il faut agir avec beaucoup de discrétion.
s couleurs suppléant à la foiblesse des unes par la force des autres pour les soutenir, lee, ou il faut négliger exprès certains endroits pour servir comme de base et de qui, par leur éclat, tiennent le dessus.
ier plus facilement le degré des couleurs suivantes, il faut s'en réserver de la même nparer celles qu'on veut éloigner suivant les coupes perspectives pour en justifier la r, lequel étant chargé de vapeurs les éteint davantage que lorsqu'il est dans la sérénité.
it observer de mettre sur le devant du tableau celles qui sont naturellement les plus de pousser en arrière par la force de leurs éclats, celles qui sont composées et qui se rang que l'on doit appliquer les couleurs glacées, comme les plus éclatantes, ne feignant e force parce que l'air naturel, qui est en la distance de l'œil, les adoucit suffisamment.
ets et la nature des matières et étoffes, luisantes ou mates, solides ou diaphanes,

LOUIS BOULOGNE

PEINTRE

(1609-1674)

SUR

LA VIERGE AU LAPIN

PAR TITIEN

SOMMAIRE : Description du tableau. — Digression sur l'utilité des conférences. — Le choix du sujet du *Mariage mystique* est autorisé par la légende des saints. — Titien n'est pas responsable des anachronismes de costume si fréquents dans ses tableaux. — La plupart de ses personnages sont des portraits. — Le nombre des épisodes du *Mariage mystique* permet de supposer plusieurs allusions à des faits qui ne nous sont pas connus. — Si Titien avait librement composé la scène telle que nous la voyons, il faudrait y relever des détails inutiles et faits pour distraire. — La figure du pasteur. — Des attitudes. — Du dessin. — De la couleur. — Talent supérieur de Titien dans le jeu des couleurs. — Les élèves de l'Académie devraient non seulement étudier d'après le modèle vivant, mais aussi d'après l'antique et les meilleurs tableaux.

On voit dans le tableau que sainte Catherine présente l'Enfant Jésus à la Vierge qui, étant assise sur une prairie émaillée de fleurs, tend la main droite à cet Enfant sacré, et porte la gauche sur un lapin blanc. On découvre dans le lointain un paysage varié par les aspects d'une grande ville et d'une campagne embellie de prairies, de ruisseaux, d'arbres, de cabanes rustiques et d'un troupeau sous la garde d'un berger ; tout cela est opposé à une montagne affreuse et déserte, et paroît éclairé d'une lumière qui vient d'un ciel tranquille, et qui perce de foibles nuages, où le mélange des couleurs fait harmonie avec les agréables teintes de tout le tableau.

M. Boulogne, dans le commencement de son discours,

louoit avec autant de justice que d'esprit la coutume de tenir des conférences appliquées sur des tableaux ou sur des antiques, disant qu'il n'y avoit rien de plus utile pour les élèves, parce que cette méthode alloit directement à leur imagination, qui, à cet âge, travaille beaucoup plus que leur esprit; de sorte que par des remarques sensibles et faites de vive voix à la vue d'un objet dignement choisi, on leur épargnoit une infinité d'études et de méditations longues et épineuses.

Avant d'entrer dans le détail du tableau, il dit que plusieurs en avoient condamné la composition et soutenu que c'étoit choquer la vérité et l'ordre des temps que d'introduire sainte Catherine en conversation avec Jésus et avec la Vierge, puisqu'il est constant que cette sainte n'a vécu que sous l'empire de Maxence, concurrent du grand Constantin, plus de trois cents ans après la naissance du Sauveur. Mais on repoussa cette objection en disant que c'est ici une apparition miraculeuse et reçue pour historique, étant autorisée par la légende de sainte Catherine, où il est marqué que peu de jours après son baptême, cette sainte brûlant d'un amour divin pour l'Enfant Jésus, et souhaitant de lui être entièrement unie, se figura dans un de ses miraculeux transports, qu'elle épousoit cet adorable Enfant : ces mariages mystiques sont attribués à plusieurs autres saintes, et les peintres italiens qui chaque jour en représentent de semblables, pour satisfaire à la dévotion du peuple, nomment en leur langue ces sortes de tableaux *sposalia*.

Ensuite M. Boulogne dit que plusieurs critiques accusoient aussi le Titien d'avoir mal observé dans la composition de ce tableau la règle que les peintres appellent costume, parce qu'il avoit donné un habit de Vénitienne à sainte Catherine qui devoit être vêtue à la manière d'Égypte, pays de sa naissance et de son séjour. Pour défendre le Titien, on dit qu'il falloit considérer à quelle complaisance les peintres sont incessamment réduits en voulant satisfaire la piété et les empressements des particuliers, qui leur demandent des représentations saintes, plutôt selon l'ardeur de leur dévotion que selon les diverses coutumes des peuples. Ainsi dans ces occasions, le peintre est forcé de contredire l'histoire quoiqu'il en connoisse les vérités, et s'il vouloit s'ériger en censeur opiniâtre et en

historien sévère, peut-être passeroit-il pour un esprit libertin et peu religieux. L'excuse semble d'autant plus recevable pour le Titien, que comme il étoit souvent employé à faire des portraits et qu'il y réussissoit parfaitement, il se voyoit chaque jour sollicité par des particuliers de représenter leurs visages dans les figures de ses tableaux, et sans doute il a donné un habit de Vénitienne à sainte Catherine pour entrer dans le goût de la nation et répondre au zèle de quelque dame du pays qui vouloit que les traits de son visage servissent à représenter cette sainte. M. Boulogne ne laissa pas de plaindre la condition de ses semblables qui, en d'autres occurrences, sont forcés de déférer à des importunes (*sic*) peu raisonnables, et de faire des compositions de tableaux contre le bon sens. C'est en quoi, néanmoins, ils ne sauroient jamais être trop sévères, et toute l'Académie en convint. Car enfin si le Titien a fait le tableau seulement pour exciter la dévotion, pourquoi y mettre cent objets capables de la troubler ? Pourquoi ce berger à la tête d'un troupeau, pourquoi ce lapin qui, au milieu d'un groupe de personnes sacrées ne peut passer que pour une minutie, à moins qu'il ne fasse allusion au surnom ou aux armes de quelque famille ? Pourquoi cette ville et ces clochers dont les aiguilles et la structure sont à la moderne, contre ce qui se pratiquoit dans le siècle et dans la patrie de sainte Catherine ? Que si la règle du costume défend ces bizarreries comme fabuleuses et indignes de l'érudition d'un peintre, les maximes de la dévotion y seront encore bien plus contraires quand il s'agira d'un tableau destiné pour un autel. C'est là qu'il faut suivre simplement son sujet, sans y rien mettre d'étranger ou de capricieux qui puisse distraire les contemplatifs. Que le peintre en ces occasions ne vienne pas dire qu'il ne faut pas donner des bornes étroites à son art, que la peinture étant stérile comme elle est, a besoin de ces épisodes, et que la simplicité du sujet qu'il traite sera le préjugé infaillible des défauts de l'ouvrage ; car le peintre ne peut-il réussir que par un entassement d'objets étrangers et bizarres ? Quand il n'auroit à traiter qu'un groupe de deux figures, il n'a que trop de matière pour montrer qu'il excelle dans la disposition, dans les attitudes, dans l'élégance et la correction des contours, dans la beauté du coloris, et dans plusieurs autres parties, dont les observations

montreront ce qu'il sait faire et feront passer ses envieux et ses critiques pour ridicules. Mais s'il est absolument obligé de satisfaire les personnes capricieuses qui lui commandent un tableau dont la composition est contraire au bon sens, il faudra bien qu'il subisse ce qu'il ne peut éviter. Cependant on peut dire qu'il a peu de réputation dans le monde, et qu'il n'est guères estimé de ces sortes de personnes quand, à force de raisons, il ne peut les ramener dans le bon goût, et par ce moyen assurer la gloire de son ouvrage.

M. Boulogne remarquoit dans la suite de son discours que le Titien a représenté parmi les variétés du paysage un pasteur dont la figure semble trop ressentie et trop marquée, car on n'y voit point la diminution de teintes que demandent les figures placées dans le lointain. Pour l'excuser, M. Boulogne dit que le temps en pouvoit avoir noirci les couleurs, ce qui leur donnoit cette force, ou bien que le Titien, engagé par les complaisances dont nous avons parlé, avoit voulu faire de cette figure le portrait d'un particulier et, par ce moyen, affecté de la distinguer en la rendant plus sensible.

Ensuite, parlant des attitudes, il fit remarquer combien étoit agréable et naturelle celle de sainte Catherine en présentant son Sauveur à la Vierge; on diroit que l'Enfant Jésus ait peur de tomber et que pour se retenir il porte une main au menton de la sainte, et avance promptement l'autre bras du côté de la Vierge, qui lève l'un de ses genoux pour l'y placer, lui mettant une main sur la tête, et de l'autre un lapin blanc qu'elle lui montre. Mais, selon les judicieuses remarques de M. Boulogne, il s'en faut bien que les attitudes du Sauveur soient aussi correctes que celles de sainte Catherine, car, contre l'effet inévitable de la nature, une des jambes de l'Enfant Jésus paroissant étendue et sans raccourcissement, laisse voir tout le dessous du pied. Un particulier dont l'Académie appuya les observations dit aussi que le raccourcissement des deux jambes de la Vierge n'est pas naturel. La jambe droite mise mal à propos et avec contrainte contre la roue de sainte Catherine ne peut trouver de place, et fait un raccourci extrêmement rude. La gauche est dessinée si négligemment que le peintre s'est avisé lui-même de mettre un panier de fruits qui en cache la plus grande partie. On remarque aussi ce peu de correction

dans la main de la Vierge qui est posée sur le lapin. Ainsi on ne peut pas dire que le Titien ait bien réussi dans le dessin. Là-dessus, M. Boulogne, citant l'historien Georges Vasari, rapporta que le peintre Fra Bastiano del Piombo ayant considéré avec attention quelques tableaux du Titien, dit qu'il se seroit fait admirer s'il eût fait quelque séjour à Rome pour étudier le dessin sur les antiques, et vu les ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël. Ces reproches se renouvelèrent bientôt après, car l'année 1546, le Titien ayant été appelé de Venise à Rome par le cardinal Farnèse, pour faire le portrait du pape Paul III, fut un jour visité dans le Belvédère par Michel-Ange et par l'historien Vasari, qui lui virent peindre une Danaé toute nue, et qui admirèrent son coloris; mais au sortir de là, Michel-Ange dit à Vasari que c'étoit dommage qu'à Venise on n'apprît point à dessiner sur les belles antiques.

M. Boulogne ajoutoit que tous les tableaux du Titien ne méritoient pas une pareille censure, et qu'on en trouve plusieurs où il a été extrêmement curieux du dessin et de l'expression, particulièrement à Venise dans le tableau de *Saint Pierre martyr*, car on voit que le compagnon du saint prend la fuite avec tant de marques de terreur sur le visage, que rien ne sauroit être exprimé d'une manière plus touchante. Mais en général, dans tous les ouvrages du Titien, le coloris est si bien entendu et si naturel qu'en cela peu de peintres l'ont égalé, quoique la raison les invite tous à l'imiter. Aussi le soin de s'y conformer ne sauroit être trop recommandé aux élèves qui veulent réussir dans cette excellente partie de la peinture. Ce fut là que M. Boulogne sollicita tous les étudiants de s'appliquer à la composition des couleurs et à leur économie, afin qu'elles expriment la vérité des objets. Il en fit voir un contraste doux et tendre dans ce tableau, montrant par détails que les plus vives étoient agréablement séparées de celles qui l'étoient moins, ce qui faisoit une harmonie charmante; surtout il fit admirer la beauté des carnations, et mêlant cet examen à celui des ombres du tableau, il dit que le Titien avoit choisi la lumière d'un soleil couchant, parce qu'elle lui sembloit plus propre à faire avancer et reculer les objets par la belle conduite des ombres qui, en ce temps-là, sont plus longues que dans les autres heures comprises jusqu'au midi. Le front de la Vierge

est éclairé d'une lumière principale, le reste du visage est touché avec des demi-teintes qui font un agréable contraste avec les cheveux bruns et le voile jaune de la figure, et qui unissent délicatement la carnation et les draperies. Le jour qui éclaire cette figure envoie une lumière de reflet sur le corps du petit Jésus qui, étant en partie dans l'ombre, ne laisse pas de conserver parfaitement la beauté de la carnation. Il en est de même de la figure de sainte Catherine, dont la tête seule est dans l'ombre, pour donner plus de force et de grâce aux couleurs de sa draperie. M. Boulogne fit remarquer l'effet agréable d'une échappée de lumière qui tombe sur l'épaule de la sainte et qui fait démêler à l'œil toute la forme des plis d'une écharpe rayée.

Ensuite M. Boulogne, témoignant son zèle pour l'instruction des étudiants et leur voulant procurer le fruit des conférences, dit qu'ils tomboient dans de grandes erreurs en s'attachant trop assidûment à dessiner d'après le modèle, et qu'ils s'en faisoient une manière mesquine, comme de son temps quelques peintres italiens le reprochoient aux François qui arrivoient à Rome, leur disant qu'en cela ils étoient semblables aux Lombards, Flamands et Allemands, dont les ouvrages, par cette affectation, ne sont pas du bon goût; non qu'il rejetât l'usage du modèle, au contraire, il vouloit qu'on l'étudiât avec un grand soin, mais pour arriver plus tôt à la perfection, il souhaitoit qu'on fit dessiner les élèves tantôt sur l'antique, tantôt sur quelques tableaux excellents. Il ajoutoit que de ces différentes applications, il résulteroit deux grandes utilités, l'une qu'on remarqueroit avec certitude où se jetteroient le génie et le goût des étudiants, pour les y fortifier ensuite ; l'autre, qu'ils apprendroient à bien draper une figure, au lieu que fort souvent ils règlent leurs draperies sur celles de l'antiquité, qui étant ordinairement traitées par des plis fort petits, ne sont bonnes que pour le sculpteur. En effet, le sculpteur craint que des draperies amples n'embarrassent ses figures et n'en cachent les proportions par de grosses masses de pierre. Au contraire, le peintre affecte ordinairement que les plis de ses draperies soient larges, pour servir à l'union des couleurs et des groupes, pour donner plus ou moins de relief à ses figures, pour remplir des espaces vides et pour plusieurs

autres utilités qui méritent un discours à part. M. Boulogne étoit donc d'avis, si l'assemblée le trouvoit à propos, qu'il y eût à l'avenir dans l'Académie trois ou quatre figures antiques, pour en expliquer les proportions aux écoliers, comme il s'étoit pratiqué en examinant l'Hercule. Outre cela, il souhaitoit un mannequin pour porter des draperies qui y seroient agencées par le professeur en exercice. Les étudiants y apprendroient l'art de traiter ces draperies selon la vérité et le naturel, et le professeur leur feroit trouver la beauté des plis qui n'embarrassent point une figure et qui n'empêchent pas qu'on ne la connoisse avec ses véritables proportions. Cette dernière proposition ne fut pas reçue, et l'on convint que les draperies appliquées sur le modèle et même sur la bosse, faisoient des plis beaucoup plus naturels qu'elles n'en faisoient sur le mannequin, dont l'usage avoit été rejeté fort à propos de l'Académie et laissé pour le service des personnes particulières qui ne pouvoient pas avoir un plus utile secours.

La lecture du discours de M. Boulogne étant finie, on revint aux observations qu'il avoit faites sur l'antique et sur le naturel. Là-dessus, on parla des élèves qui, n'étant pas sous la conduite d'un habile peintre, s'abandonnent à la leur propre, et commencent leurs études en dessinant d'après le naturel, d'où ils passent ensuite à l'étude de l'antique. L'Académie condamna cette méthode, et, par des réflexions déjà plusieurs fois répétées, elle dit que le plus aisé et le plus sûr étoit de commencer par l'antique, parce qu'on le voyoit toujours dans la même attitude, de sorte qu'il pouvoit être imité plus facilement et donnoit moyen à l'écolier de le venir examiner autant de fois qu'il lui plaisoit, ce qui étoit une ressource pour corriger les fautes qu'on pouvoit avoir déjà faites en le dessinant ; mais la même facilité ne se rencontroit pas en travaillant sur le naturel, qui ne peut longtemps demeurer en un même état, et change si souvent de disposition, que, si l'étudiant tombe d'abord en quelque faute et qu'il charge quelques parties de son ouvrage en les augmentant ou diminuant plus qu'il ne doit, il ne manquera pas d'y proportionner les autres parties, et n'ayant plus d'occasion de venir consulter le même naturel, il arrivera qu'une première erreur fera naître une longue suite d'autres fautes.

PROJET D'UN PRÉCEPTE TIRÉ DE CETTE CONFERENCE

Les peintres étant quelquefois obligés de satisfaire les personnes qui leur commandent un tableau, se trouvent réduits à faire une composition contraire à l'histoire et à l'ordre des temps. L'Académie leur recommande d'éviter ces périls autant qu'il leur sera possible, et, quand ils seront maîtres de leurs ouvrages et qu'ils auront la liberté de la composition, elle les croit inexcusables s'ils choquent l'histoire et la chronologie ; mais elle croit leur faute bien plus honteuse si, venant à traiter un sujet de dévotion, ils y mêlent des circonstances et des choses étrangères capables de choquer les personnes pieuses et de donner prise aux libertins.

COMMENTAIRE

Nous aurions pu donner place à cette conférence parmi celles qui furent prononcées en l'année 1670. Le discours de Louis Boulogne remonte à la première séance de cette année. Mais le texte que nous publions a subi des retouches; il est joint au dossier du peintre, rempli de manuscrits de Guillet de Saint-Georges. Un procès-verbal de Guillet nous apprend, au surplus, que le discours de Boulogne fut lu pour la seconde fois le samedi 7 août 1683. Selon toute vraisemblance, le texte publié dans ce volume est l'œuvre de Guillet de Saint-Georges, d'après les notes originales du peintre.

Le « précepte » qui clôt la conférence doit avoir été rédigé par Boulogne, ou tout au moins par l'Académie, avec l'assentiment de l'artiste, en l'année 1670. En effet, Le Brun avait prescrit, le 25 janvier de cette année, « qu'il estoit necessaire de recueillir les fruits des conferanse et tirer de ce travail les matières quy se peuvent establir en presepte pour l'instruction de la jeunesse ». Il est probable que Le Brun fut de suite obéi.

Ce texte a été publié pour la première fois dans les *Mémoires inédits des académiciens*, t. Ier, p. 205.

Le tableau décrit par Louis Boulogne, signé *Ticianus f.*, est au musée du Louvre [1]. Il provient de la collection de Louis XIV.

1. N° 459 du catalogue de Frédéric Villot, édition de 1873.

ANTOINE COYPEL

PEINTRE

(1661-1722)

SUR

L'EXCELLENCE DE LA PEINTURE

SOMMAIRE : Définition de l'art du peintre par Philostrate. — Le dessin peu exprimer la couleur. — Il n'est pas un sujet que n'aborde le peintre. — La peinture est une langue que les sourds entendent, et que parlent les muets. — Auguste fit apprendre la peinture à Pedius. — La Poésie, l'Éloquence, la Peinture. — César devant le portrait d'Alexandre. — La peinture ne plaît pas moins aux ignorants qu'aux lettrés. — De la peinture religieuse. — La peinture est une muse qui défie la solitude. — Des discussions sur l'art. — De la comparaison des modernes avec les anciens. — Parole du cavalier Bernin. — Origines de la peinture. — Les peintres anciens. — Rhodes sauvé par un tableau de Protogènes. — Titien et Charles-Quint. — Léonard et le duc de Milan. — Louis XIV et les peintres de son siècle. — Gloires de la peinture. — Le peintre est l'imitateur de Dieu.

Entre les productions de l'industrie humaine, celles qui rassemblent l'utile et l'agréable sont communément les plus difficiles, et celles que les hommes doivent le plus admirer et honorer. Peut-on légitimement disputer cet avantage à la peinture? Quand je parle de la peinture, je ne prétends pas parler d'un art mécanique qu'une sorte d'habitude et la pratique seule font acquérir ; je parle d'un art que l'antiquité la plus polie et la plus éclairée a regardé et honoré comme une espèce de divinité, et que l'ignorance confond quelquefois avec son apparence chimérique, ouvrage formé par les esprits les plus pesants et les mains les plus grossières ; de là vient que beaucoup de gens n'ayant pas une juste idée de cet art, et la rapportant à la bassesse de ceux qui, parce qu'ils employent des couleurs et se servent de brosses, s'imaginent être peintres,

comme un maçon se fait appeler architecte, parlent d'un peintre comme d'un simple artisan, inhabile à tout, sans littérature, sans mœurs et sans politesse; mais, comme dit La Bruyère, *un poète est un poète, un musicien est un musicien : mais Racine est Racine, Lulli est Lulli, et Le Brun est Le Brun.* Plusieurs personnes, à la vérité, regardent la peinture comme un art agréable; mais elles lui donnent des limites trop étroites, et semblent le borner à amuser seulement les yeux par la représentation des objets de la nature qui font plaisir et qui sont à leur portée, et proportionnent le mérite d'un tableau aux sujets qui conviennent à leur goût et à leurs connoissances : je ne veux point parler de ceux qui ne l'aiment que par rapport à leur vanité, ou à l'utilité que le commerce leur en fait recevoir; mais je veux tâcher d'en donner une idée plus juste, plus convenable, et plus digne d'un si bel art. Je commencerai par en faire voir la véritable utilité, et même la nécessité; car on ne peut pas disconvenir que, surtout dans les arts, ce qui est utile devient toujours nécessaire.

La peinture est un art qui, par des lignes et des couleurs, sait représenter aux yeux sur une simple superficie tout ce que l'univers comprend d'objets visibles; elle a pour objet la matière et l'esprit ; en un mot, la nature entière qu'elle doit non seulement imiter, mais souvent surpasser : elle est la mère de tous les arts, parce qu'elle est elle-même l'art du dessin. Philostrate dit, dans la vie d'Apollonius, que la peinture ne consiste pas seulement dans les couleurs; puisqu'aux peintres anciens une seule couleur suffisoit : il est vrai que ceux qui sont venus ensuite en ont ajouté quatre; et quoique peu à peu ils les aient augmentées, il est vrai de dire que l'on peut quelquefois bien peindre avec des traits simples sans aucune couleur; laquelle sorte de peinture (il faut cependant l'avouer) ne représente que les jours et les ombres; cependant la marque naïve de la chose se distingue parfaitement; on y découvre non seulement la forme, mais même la pensée ; on y distingue la modestie de l'audace et toutes les passions, quoiqu'elles n'aient point de couleurs en elles-mêmes. Elle exprime en même temps le sang, les cheveux et la barbe qui ne fait que commencer à poindre; la ressemblance d'un homme blond et de blanche charnure, etc., et tout cela quelquefois d'un seul trait

et d'une même manière ; et, qui plus est, si nous venons à représenter d'un crayon blanc un Indien, il ne laissera pas de paroître dans l'idée du spectateur comme un homme noir, car son nez camus, ses cheveux hérissés et crépus, ses grosses joues le feront distinguer et reconnoître. On voit par là de quelle utilité est un art qui, par de simples traits et par l'imitation du vrai, vous représente les différents pays et semble vous y transporter; qui vous fait connoître non seulement les mœurs, les coutumes, les vêtements, mais les événements et en quelque sorte l'histoire des nations ; les hommes et leur ressemblance particulière ; les bâtiments divers, les arbres, les plantes, les fleurs, la terre et les eaux, et toutes les espèces d'animaux qui les habitent ; enfin tout ce que le Créateur a voulu former lui-même : c'est un langage qui peut être commun à tous les peuples, que les sourds entendent, et par lequel les muets peuvent se faire entendre ; ce qui engagea apparemment Auguste, qui aimoit fort la peinture, à la faire apprendre au jeune Q. Pedius, neveu de ce Pedius qui avoit été consul, qui avoit reçu les honneurs du triomphe, et que Jules César avoit nommé héritier conjointement avec Auguste.

De quel secours et de quelle utilité n'est point à un prince et à un grand capitaine un art par lequel il peut voir de son cabinet la situation des lieux, des forteresses, des villes, savoir les tracer lui-même pour en donner une juste idée à ceux à qui il commande, même pour le campement des armées, pour la navigation, enfin pour tout ce qui regarde le grand art de la guerre !

Les héros qui, par le chemin de la gloire, se flattent d'arriver à une espèce d'immortalité (ambition presque commune à tous les hommes) peuvent trouver dans la peinture tout ce qui peut exciter leur vertu aux plus grandes entreprises ; car notre art non seulement, comme l'éloquence et la poésie, sait représenter à l'esprit les événements mémorables de l'histoire, et les faits glorieux des grands hommes que la renommée consacre à la postérité ; mais, en représentant leurs images naïves, les fait sortir de l'oubli, les fait, pour ainsi dire, revivre et paroître à nos yeux, et en fournissant des exemples, elle anime la vertu et lui donne de nouvelles forces ; porte dans le cœur de ceux qui en sont dignes une vive émulation, non seulement pour les imiter, mais pour les égaler, peut-être

même pour les surpasser. César ne sentit-il pas réveiller son courage, et les sentiments glorieux de son ambition, quand il vit en Espagne l'image d'Alexandre le Grand ? Attentif à la considérer, et se représentant que le héros au même âge où il se trouvoit alors, avoit presque conquis le monde entier, au lieu qu'il n'avoit encore rien fait de comparable, il ne put s'empêcher de verser des larmes excitées par le violent amour de la gloire ; ce qui lui fit entreprendre les faits éclatants qui ont élevé son nom jusqu'aux astres, et l'ont rendu presque immortel. Un homme accablé sous le poids d'une ancienne noblesse acquise, et méritée par d'illustres ancêtres, dont il avilit tous les jours l'éclat, ne peut-il pas être utilement frappé, et même touché en voyant la représentation des faits, et les images de ces héros dont il se fait gloire d'être descendu ? C'est pourquoi les Romains avoient attaché à la noblesse du sang une sorte d'obligation de conserver chez soi les portraits de ses ancêtres ? De là vient encore que, dans les pompes funèbres, on portoit les images des héros morts, pour exciter leurs descendants à imiter leur vertu.

On sait que l'éloquence s'étend à tout ce qui regarde l'esprit et le cœur ; la peinture a le même avantage. Plutarque dit que la poésie est une imitation, et un art correspondant à l'art de la peinture ; tellement que la poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette. Ces arts ayant donc également le pouvoir et la force d'immortaliser, pour ainsi dire, les héros, ne peut-on pas ajouter que la peinture qui par ses images est non seulement le livre des savants, mais même celui des ignorants, en frappant également les uns et les autres, et en attirant en même temps les regards des grands et du peuple entier ; en se faisant entendre à toutes les nations à la fois ; qui sait en séduisant les yeux, charmer l'esprit et le cœur ; qui peut par la vivacité de l'imagination, la grandeur des idées, la justesse des pensées, et la fidèle exactitude de l'imitation, se conformer si étroitement à la nature, qu'en émouvant les ressorts les plus secrets des passions, elle semble se rendre maîtresse du cœur et de l'âme ? La peinture, en représentant les objets de la nature, non seulement semble occuper tous les sens par l'idée et l'imagination qu'elle charme et séduit, mais elle s'empare du plus vif de tous, qui est celui de la vue ;

elle sait par les allégories donner à des choses invisibles des images corporelles qui les font voir en même temps aux yeux et à l'esprit.

L'utilité d'un si bel art, qui rend la vie aux choses passées, n'est pas seulement d'animer les hommes aux vertus morales, elle les fait atteindre à cette gloire que la renommée consacre à la postérité ; elle peut encore élever l'âme à des vérités plus utiles et plus solides, qui sont celles de la religion. J'ose même dire que si Dieu fait entendre sa voix par la parole des orateurs apostoliques, encore plus admirables par leur zèle que par leur éloquence, il touche quelquefois les cœurs les plus endurcis par les sentiments que peuvent inspirer tout à coup les images qui représentent les mystères sacrés et les histoires saintes. Quel chrétien, quel homme même n'est pas rempli d'une salutaire admiration, à la naïve et noble représentation de la confiance et des souffrances de ces héros du christianisme, prodiges de sainteté et modèles étonnants des plus hautes vertus, qui se livrant avec tranquillité à la fureur de leurs ennemis, sembloient élever des trophées à la véritable religion sur les débris du paganisme ! Qui peut n'être pas vivement ému au spectacle touchant de l'Homme-Dieu, qui pour le salut du genre humain se livre lui-même aux plus rudes souffrances, et permet à la mort d'exercer son empire sur lui ! Mais je crois avoir suffisamment établi la première partie de ma proposition, je passe à la seconde, qui est l'agrément.

Ce qui est utile doit être en même temps agréable. Il paroît même qu'il n'y a rien dans la nature qui ne porte à la fois son usage et son agrément ; tout ce qui sert à sa conservation sert ordinairement à l'embellir, et c'est sur ce principe que les hommes ont inventé toutes les sciences et tous les arts. Mais les arts, dont l'objet principal est l'imitation de la nature, s'y doivent conformer encore plus intimement que les autres. Et comme il est vrai de dire, après Platon et Cicéron, que tous les arts ont une société entre eux, on peut appliquer à la peinture ce beau précepte d'Horace sur la poésie : que le point de la perfection est de joindre l'utile et l'agréable : tant il est vrai que la Peinture et la Poésie sont deux sœurs, et que ce qui convient à l'une convient également à l'autre ; même enthousiasme, même génie, mêmes principes. Mais pourquoi, dira-

t-on, voit-on souvent des peintres renommés peu sensibles aux beautés de la poésie, et encore plus de poètes très peu touchés de la peinture? C'est apparemment que ceux qui sont si insensibles ne savent point embrasser toute l'étendue de leur art; car les peintres doivent le sublime de leurs ouvrages aux grands traits de la poésie, comme les poètes doivent animer les leurs par ceux de la peinture; c'est ce qui produit également dans ces deux arts ce concert parfait qui enchante les yeux, l'esprit, l'imagination et le cœur. C'est par là que ces deux arts, par un secours mutuel, mettant souvent l'esprit dans la douce situation de la rêverie et de la réflexion, portent l'âme, selon les images qu'elles lui présentent, non seulement à la joie, à l'espérance, aux désirs et à toutes les passions les plus aimables; mais que la tournant même du côté de la tristesse, ils lui font trouver dans sa langueur un je ne sais quoi qui l'occupe agréablement : espèce de volupté plus douce pour ceux qui sont capables de la sentir, que les transports agités, tumultueux, toujours fatigants et souvent dangereux, que ceux qui aiment le fracas du monde appellent véritables plaisirs.

J'ai ouï dire à un homme également célèbre dans les sciences et dans les belles-lettres, à la vue d'un ouvrage de peinture qu'il regardoit attentivement : « Il faut que cela soit bien beau, car il me fait rêver et rêver agréablement. » Je sais que tous les hommes ne sont pas capables de ces sortes de réflexions; mais au moins ils sentent tous par eux-mêmes que la peinture orne et anime les lieux où elle est placée; et si elle ne peut occuper leur esprit, elle sait au moins les amuser et plaire à leurs yeux sans qu'ils en sachent la raison. En effet, dans la retraite la plus triste et la plus écartée, elle semble vous mettre toujours en compagnie; et vous ne vous trouvez, pour ainsi dire, jamais seul dans votre cabinet que lorsqu'on en dérange les tableaux : c'est un fait connu de tout le monde; car les hommes en général sont ordinairement touchés de ce qui frappe leurs yeux. Il est vrai que cette conversation est muette; mais le langage des yeux n'est pas toujours le moins vif. Et n'est-ce pas un grand agrément de pouvoir s'entretenir avec plaisir, en s'épargnant souvent d'entendre des discours frivoles, et se dispensant d'y répondre? souvent même on y gagne. La peinture nous fait, pour ainsi dire, converser dans l'absence même avec nos

amis, nos parents et tout ce que nous avons de plus cher; et non seulement avec ceux avec qui nous vivons, mais encore avec ceux qui vivoient dans les temps les plus reculés : elle nous apprend, en nous amusant agréablement l'esprit et les yeux, leurs mœurs, leurs coutumes, leurs actions militaires, leurs armes, leurs vêtements, leurs édifices, leurs pays, leurs cérémonies et leur religion ; ainsi elle peut instruire sans qu'il en coûte aucune peine; on peut dire encore mieux, en procurant du plaisir. Et pendant qu'on se croit soi-même occupé de toute autre chose, elle augmente nos connoissances et nos lumières presque sans que nous nous en apercevions. Quel plaisir ce grand art ne fait-il pas sentir à ceux qui sont capables de penser, de méditer, et qui savent mettre à profit les charmes de la tranquillité, unique et solide bien où l'homme puisse aspirer, qu'il fuit cependant toujours en croyant même le chercher, et qui est tellement le but de la sagesse, que les anciens ont regardé cette heureuse tranquillité comme une divinité à laquelle ils ont élevé des temples et des autels.

Ceux à qui le tempérament ne permet pas de sacrifier à cette déesse peuvent trouver matière à exercer leur caractère vif et impétueux dans les disputes que fournissent tous les ouvrages de la peinture, car chacun a ses idées et ses préventions particulières : les uns élèvent le coloris aux dépens du dessin, et les autres, admirateurs zélés du dessin, ne font pas le cas qu'ils devroient des charmes du coloris. Celui-là, adorateur outré de tout ce qui porte le nom d'antiquité, avec un air et un ton imposant, qui tient souvent lieu d'esprit et de goût, et va quelquefois jusqu'à éblouir la raison même, méprise et déchire tout ce qui a été fait de son temps et dans sa propre patrie. Cependant il ne faut pas croire, selon Tacite, que les Anciens nous aient surpassés en tout : il se fait encore dans ce temps-ci beaucoup de choses qui méritent d'être louées et imitées par la postérité. Quelles manières de penser diverses dans les hommes! On en voit d'autres, ennemis déclarés des Anciens, sacrifier la réputation des plus grands hommes aux ouvrages modernes les plus communs et dégrader tout ce qu'il y a de plus respectable dans l'antiquité, pour élever leurs amis vivants. Pline le Jeune dit que c'est une heureuse erreur de croire ses amis plus parfaits qu'ils ne sont; j'en tombe d'accord; mais je crois cepen-

dant qu'elle peut être dangereuse; car beaucoup de gens font céder la raison à la passion. On en voit qui affectent de n'aimer rien de ce qui fait plaisir aux autres, et qui par un air singulier et une gravité orgueilleuse et méprisante, croient honorer beaucoup quand ils daignent regarder, et faire grâce quand ils parlent. On en voit d'autres tellement insensibles, qu'à peine tiennent-ils du caractère de l'homme, moins par indolence que par stupidité, qui regardent tout sans rien voir. La multitude ordinairement se laissant entraîner à l'impression des autres, court où elle voit aller, et ne s'arrêtant qu'où il y a un plus grand concours, augmente souvent les voies de l'erreur, et la fait triompher de la raison et de l'équité même. Enfin l'on peut dire que les choses passent pour bonnes ou mauvaises selon le caprice du vulgaire, qui contredit aujourd'hui ce qu'il soutenoit hier, et qui change dans un instant de sentiment comme d'humeur, et qui agit ordinairement plus par passion que par raison.

Un jour que le peuple d'Athènes approuvoit un avis de Phocion, celui-ci demanda à ses amis si c'étoit qu'il eût dit quelque impertinence, tant il avoit mauvaise opinion des jugements et des suffrages du peuple. Il ne faut pas sur ce principe outrer trop la matière; et quoiqu'il soit vrai de dire que les plus beaux ouvrages, et qui ont le plus coûté à produire, dépendant de la fantaisie d'autrui, aient souvent donné aux plus grands hommes des dégoûts infinis; s'ils ont attiré la censure des uns, ils ont été consolés par l'approbation des autres : il ne faut donc ni se décourager ni trop s'enorgueillir, et dans les heureux succès il faut se préparer aux mauvais; n'avoir pour but en travaillant que de plaire aux savants équitables; je ne dis pas cependant qu'il ne soit de la prudence de l'habile homme (pourvu qu'il n'ait pas la basse complaisance de sacrifier les véritables règles de l'art) de s'accommoder au goût général du public à qui il doit chercher à plaire; mais le point juste est difficile à trouver. Je crois cependant qu'une variété bien entendue, un grand goût assaisonné de grâces, quelquefois même d'enjouement placé à propos, sans abandonner jamais la vérité ni la raison, tout cela, dis-je, doit faire espérer un succès assez général; mais comme les plus grands succès sont ordinairement suivis de l'envie, les plus brillants sont souvent effacés par un seul

mauvais. L'ignorance grossière, le bandeau toujours sur les yeux, s'attache en tâtonnant à chercher toujours des défauts sans entrevoir jamais les plus grandes beautés. Il n'y a donc que ce qui est pesé à la balance des savants, qui puisse servir de règle pour bien juger; et c'est ce juste discernement qui doit faire le plaisir des curieux éclairés.

Un homme que la vaste étendue de son génie porte à la fois à toutes les connoissances, et qui est épris des beautés de la peinture, a pu rassembler dans ses cabinets les plus rares chefs-d'œuvre d'un si bel art, plutôt pour satisfaire son goût et ses propres lumières que pour en faire un ornement fastueux. Cet homme éclairé, dis-je, ne peut-il pas trouver un délassement utile et agréable, après les travaux les plus sérieux et les plus importants, en promenant sa curiosité à les voir, à les examiner, les étudier même, avec l'esprit d'une juste critique sur toutes les parties d'un art aussi étendu que le nôtre? Quel plaisir n'aura-t-il pas en comparant les talents différents des plus grands maîtres et les parties qui les ont distingués, soit sur la manière de penser, sur la force et la vivacité de l'imagination, les idées élevées, communes ou basses de l'invention, l'art et le savoir de la composition; sur la fidélité de l'histoire et les traits d'érudition, le costume, les convenances, la noblesse et le grand; sur l'expression générale et sur les divers mouvements de l'âme; enfin sur le goût du dessin, la correction, la grâce, le je ne sais quoi qui charme les vrais connoisseurs, le clair-obscur et le coloris général, qui forment ensemble cette harmonie qui enchante les yeux, et sur les couleurs locales, qui donnent à chaque objet leurs propres caractères de vérité! Quel plaisir ne ressent point un véritable connoisseur dépouillé de prévention en comparant les Anciens avec les Modernes, de reconnoître les principes et le goût que les derniers ont su puiser dans les premiers, dont ils se sont utilement nourris, et qu'ils se sont, pour ainsi dire, appropriés, et en même temps les beautés singulières et sublimes qu'ils n'ont peut-être pas su atteindre; et reconnoître de même quelques défauts des Anciens que les Modernes renommés ont pu corriger, et quelques beautés qu'ils ont peut-être su y ajouter!

Il est vrai que les arts doivent leur origine et leur splendeur à la Grèce et à l'Italie; on ne peut pas le nier sans un entêtement

condamnable; mais souvent les arts, semblables aux oiseaux de passage, quittent un climat pour arriver dans un autre. Il y a longtemps, dit Cicéron, qu'Athènes n'est plus pour les sciences ce qu'elle étoit autrefois; ses propres citoyens en ont abandonné l'étude pendant que les étrangers, attirés par le nom d'un lieu si célèbre, y vont pour les apprendre. Un homme véritablement de goût ne trouvera-t-il pas un sensible plaisir à comparer les chefs-d'œuvre de ces grands et premiers modèles de l'antiquité grecque avec les ouvrages fameux que l'Italie a produits autrefois, et le goût différent de l'antique Italie et de l'Italie moderne; d'examiner enfin non seulement le goût des temps, des nations, le progrès et la décadence des arts, la différente manière de penser, d'exécuter non seulement des hommes divers, mais encore du même homme selon l'âge différent, et le changement de tempérament, et de voir des choses dignes d'admiration dans des ouvrages qui ne se ressemblent souvent en rien? Il n'y a, dit Cicéron, qu'un art de sculpture où éclatent par le mérite de leurs ouvrages Myron, Polyclète, Lysippe, tous différents entr'eux, et chacun excellent dans son genre. Il n'y a de même qu'un art de peinture; Zeuxis, Aglaophon, Apelle semblent tous trois y avoir atteint la perfection; cependant la manière de l'un n'est rien moins que la manière de l'autre.

Il faut convenir que la peinture occupe si agréablement à la fois les yeux, l'esprit et l'imagination, que souvent, par une espèce d'enchantement, elle adoucit le souvenir des douleurs passées, et même le sentiment des douleurs présentes. Non seulement ce bel art cause des plaisirs infinis à ceux qui l'aiment et le connoissent; mais ceux qui l'exercent avec distinction trouvent dans leurs occupations des attraits que l'on ne peut exprimer. Quel contentement secret n'est-ce pas en effet de voir naître sous ses doigts une espèce de création, et par l'effort de l'imagination, par de simples traits et l'intelligence des lumières et des ombres, faire paroître des corps et des objets qui ne sont point; et en trompant agréablement ses propres yeux, pouvoir se flatter de tromper encore ceux des autres! Quel charme n'est-ce pas, en échauffant son génie, de remplir son esprit des plus hautes idées, et de tout ce que la nature entière peut contenir! Le plaisir de ce travail est si doux, que je me souviens

d'avoir entendu dire à Rome, par les disciples et les parents du cavalier Bernin, que, lorsqu'ils le tiroient malgré lui de son travail excessif, soit en architecture, en sculpture, ou en peinture, il leur disoit ordinairement : « Ah ! pourquoi m'arrachez-vous d'auprès de ma maîtresse? » Quel plaisir flatteur pour les grands peintres, de voir les palais et les temples tirer leur pompe et leur magnificence de leurs travaux et de leurs productions, d'y charmer les yeux, l'esprit et le cœur, non seulement des personnes éclairées, mais quelquefois même du vulgaire le plus stupide et le plus ignorant ! Quelle satisfaction d'embellir et d'orner sa patrie, d'y attirer même les nations étrangères ; et malgré l'éclat et le précieux de l'or et de l'azur, voir son art l'emporter sur la matière et son nom passer à la postérité ! Car il est encore parlé d'Apelle, digne favori d'Alexandre le Grand : je sais que ce plaisir flatteur est quelquefois et très souvent interrompu et troublé par beaucoup de dégoûts ; tantôt par des travaux infinis peu connus ou peu récompensés, soit par les fausses décisions de l'ignorance altière, ou par son stupide mépris. Celui qui ne connoît pas l'art n'est point à portée, comme le remarque Cicéron, d'admirer celui qui l'exerce ; mais le grand homme, qui doit toujours avoir en vue la gloire, doit plutôt songer à bien faire qu'à être récompensé ; il doit même toujours s'attendre aux traits de l'injustice et de l'envie, et se dire à lui-même : « L'amertume de nos travaux pourra être adoucie par l'honneur qui nous en reviendra un jour. » En effet, la peinture et les grands peintres ont été honorés dans tous les temps.

La peinture est si noble et si élevée, qu'il semble qu'elle tire plutôt son origine du ciel même que des hommes : aussi les anciens disoient que cet art étoit de l'invention des dieux, parce qu'il représente tout ce que les saisons font naître sur la terre, tout ce qui paroît dans les cieux, et qu'il semble s'élever même jusqu'à la demeure des immortels. Les Égyptiens, selon Pline, sont les premiers hommes qui se sont attribué l'honneur de l'avoir inventée, de l'avoir même possédée six mille ans avant qu'elle passât dans la Grèce. Quant aux Grecs, les uns disent que ce fut à Sicyone, les autres à Corinthe qu'elle prit sa naissance ; tous cependant s'accordent en un point et paroissent convenir que son origine vient de l'ombre d'une personne

dont on tira le profil ; quelques-uns ont dit que ce fut une fille qui, voyant sur un mur l'ombre de son amant, en marqua tous les traits extérieurs. Si cela est, son origine en est d'autant plus noble, puisqu'elle vient d'un dieu qui, selon Hésiode, a débrouillé le chaos, et qui a, pour parler le langage des poètes, soumis à ses lois non seulement tous les hommes, mais tous les dieux, et leur souverain même, qui d'un seul regard faisoit trembler l'Olympe. Il est donc certain qu'elle doit son origine à l'ombre d'une personne dont on tira les traits extérieurs et le profil. Plusieurs disent que cette invention du trait extérieur est due à Philoclès l'Égyptien, ou à Cléantes de Corinthe. Ensuite on y ajouta une seule couleur ; les jours et les ombres contribuèrent après à y donner quelque relief ; mais tout cela si imparfaitement, qu'il est vrai de dire que si les anciens ont eu la gloire de l'inventer, ceux qui sont venus ensuite ont eu l'avantage de la perfectionner ; tant il est vrai que ce qui est le plus ancien, quoiqu'il soit le plus rare, n'est pas toujours le plus parfait.

La peinture a passé vraisemblablement de l'Égypte dans la Grèce, et de la Grèce en Italie ; et cette respectable et savante antiquité connoissant l'utilité et l'agrément de ce bel art, non seulement combloit d'honneur les grands peintres, mais rien ne lui coûtoit quand il s'agissoit d'acquérir leurs rares chefs-d'œuvre. On lit qu'ils poussoient même la reconnoissance jusqu'à donner des villes entières aux grands maîtres de l'art. Il fut défendu par un décret public à ceux qui étoient dans la servitude d'exercer cet art qui ne convenoit qu'à la noblesse ; Aristote, qui l'avoit distingué des arts mécaniques, disoit qu'il falloit établir des écoles publiques pour enseigner la peinture à la jeune noblesse. On dit que Pamphile Macédonien, homme fort savant dans la peinture, les belles-lettres et les mathématiques, ne voulut jamais l'enseigner à moins d'un talent par chaque disciple pour dix années ; et qu'il en coûta autant à Mélanthe et à Apelle, dont le dernier a été tellement honoré et favorisé d'Alexandre le Grand, qu'il défendit à tout autre qu'à lui d'entreprendre de le peindre. Ce héros prenoit tant de plaisir aux charmes de cet art, qui parmi les plus grands travaux attire et flatte l'esprit, qu'il alloit souvent voir Apelle dans son cabinet, et y passoit beaucoup de temps à lui faire

l'honneur de s'entretenir familièrement avec lui et à le regarder travailler; c'est cependant ce même Alexandre qui, instruit par Aristote dans la philosophie et dans les sciences les plus sublimes, sembloit n'envisager d'autre gloire que celle qui s'acquiert par les armes, et qui paroissoit n'avoir d'autre but que de combattre, vaincre et se rendre maître de l'univers entier. Les peintres fameux étoient tellement honorés, et si magnifiquement récompensés, qu'ils l'étoient par les républiques mêmes; on n'épargnoit rien pour acquérir leurs ouvrages. Atale donna cent talents d'un tableau fait par Ariste, peintre thébain; Candaule paya encore plus un tableau de Bulares. Enfin l'on sait que beaucoup de peintres grecs, parmi lesquels on nomme Zeuxis, croyant leurs ouvrages plus précieux que l'or et l'argent, aimoient mieux les donner que les vendre. Les tableaux que la renommée avoit consacrés. étoient envoyés à Rome parmi les dépouilles des nations vaincues; on les portoit dans les triomphes, comme les choses les plus précieuses et comme des miracles de l'art; et les Romains, toujours imitateurs des Grecs, prodiguoient l'or pour attirer chez eux les tableaux de la Grèce; Jules César et Auguste n'y épargnoient rien, et on sait que Tibère paya un tableau sept mille sesterces.

Plus on est grand homme, plus on estime les grands hommes. Tout le monde a lu que le roi Démétrius étant campé devant Rhodes avec une puissante armée, et pouvant facilement s'emparer de cette ville, en faisant mettre le feu d'un certain côté où travailloit tranquillement Protogène à un tableau qu'il achevoit, et dont la réputation étoit venue jusqu'aux oreilles de ce prince, il aima mieux lever le siège de cette place, que d'abandonner aux flammes un ouvrage si précieux.

Quels honneurs le fameux Titien n'a-t-il pas reçus de l'empereur Charles-Quint, qui, après lui avoir donné la clef d'or, l'avoir fait comte palatin et lui avoir accordé les privilèges les plus honorables et les plus distingués, le combla de richesses? Léonard de Vinci, tant aimé de Philippe, duc de Milan, eut encore l'honneur de l'être de François Ier, également protecteur des belles-lettres, des sciences et des beaux-arts: il expira même entre les bras de ce grand roi, accablé d'une

extrême vieillesse. Le grand Raphaël d'Urbin, à qui une trop prompte mort ravit à la fleur de son âge un chapeau de cardinal qui lui avoit été promis par le pape, n'a-t-il pas été honoré et favorisé de tous les princes de son temps ; ainsi que Michel-Ange qui l'a été, non seulement de tous les papes sous lesquels il a vécu, mais des rois, des empereurs et de l'Europe entière. Le cavalier Bernin a eu le même sort ; le Lanfranc, Pierre de Cortone. Et quels honneurs Rubens n'a-t-il pas reçus des plus grands princes de l'Europe ? jusqu'à être employé dans d'importantes négociations avec le titre d'ambassadeur. Le roi d'Angleterre et les autres grands seigneurs anglois et étrangers honoroient tellement le mérite de Vandeik, qu'ils ne dédaignoient pas d'aller souvent manger chez lui. On a vu en France, Stella, chevalier de Saint-Michel, aussi bien que Le Brun, comblé d'honneurs et de biens par Louis le Grand ; Mignard de même. Carlomarate a été fait chevalier par les mains du pape en plein Sénat. Tant de peintres fameux ont été honorés, que l'on en a très peu vu, non seulement en Italie, mais encore dans les autres pays, qui n'aient été annoblis et décorés de la croix de chevalier : ceux à qui ces honneurs ont échappé les ont manqués, quelques-uns par une espèce de philosophie, et d'autres par négligence ou bizarrerie d'esprit. Il n'est pas défendu de mettre en usage une industrie louable fondée sur la vérité ; car il ne suffit pas d'avoir des talents distingués, il faut encore savoir les produire avec quelque avantage.

La peinture la plus parfaite est celle qui peut, par la manière de penser, par l'imagination et l'exécution de la main, représenter les figures des choses et tous les objets de la nature ; la main cependant est ce qui contribue le moins à l'excellence de cet art ; elle ne doit qu'obéir à la pensée et n'est, pour ainsi dire, que son esclave ; c'est pourquoi tant de princes et de héros ont pris plaisir à s'y exercer. Fabius, d'une des plus nobles familles de Rome, fit tant de cas de la peinture, qu'il l'exerça lui-même ; et après avoir peint avec succès le temple dédié à la Santé, il fut surnommé Fabius Pictor, aussi bien que ses descendants. Jules César et Auguste, de même que l'empereur Antonin, ne dédaignoient pas de manier le pinceau avec les mêmes mains dont ils portoient le sceptre du

monde. François I[er] ne se délassoit jamais plus agréablement qu'à dessiner ou à peindre; Louis XIII avoit le même goût. Louis le Grand a donné lui-même en dessin les idées de plusieurs monuments qu'il a fait élever; Monseigneur, son fils unique, a beaucoup dessiné; et M[gr] le duc de Bourgogne avoit pour cet art un amour et un génie déclaré dès sa plus tendre enfance. Chacun sait les talents extraordinaires pour la peinture, qui ont brillé avec toutes les autres connoissances dans M[gr] le duc d'Orléans, et avec quel agrément il s'y exerçoit avant qu'il fût chargé du pénible fardeau de la régence. On ne finiroit pas, si l'on vouloit citer les grands princes qui ont honoré, aimé et pratiqué un si bel art; on ne doit pas en être surpris, car la peinture semble, si je l'ose dire, élever ceux qui l'exercent au-dessus de la plupart des autres hommes; puisque par une espèce d'enchantement les grands peintres osent entreprendre d'imiter les ouvrages de Dieu même.

COMMENTAIRE

On lit sur les registres de l'Académie. « Aujourd'huy sept décembre 1720, l'Académie royale étant assemblée pour les conférences, M. Coypel, écuyer et premier peintre du roi, de Monseigneur le duc d'Orléans régent, et directeur de ladite Académie, a prononcé un discours sur la peinture, qu'il a composé pour servir de préface aux autres discours prononcez ci-devant à diverses conférences. »

C'est, en effet, sous forme de préface que Coypel a publié ces pages en tête de son ouvrage : *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (Paris, 1721, in-4°).

Nous reviendrons plus loin sur ce volume.

ANTOINE COYPEL

PEINTRE

(1661-1722)

SUR

L'ESTHÉTIQUE DU PEINTRE

SOMMAIRE

ÉPITRE A MON FILS

1. Enfin vous le voulez, ma résistance est vaine ;
2. Un ascendant plus fort malgré moy vous entraîne;
3. Et de l'art du dessin votre cœur trop épris
4. Veut dans l'Academie en disputer le prix.
5. Suivez donc les transports de cette ardeur extrême;
6. Mais ecoutez, mon fils, un pere qui vous aime.
7. Sur cet art peu connu, les divers sentiments
8. Peuvent vous entraîner dans des égarements :
9. Cet embarras confus, rendant l'etude vaine,
10. Fait suivre en chancelant une route incertaine.
11. Quelques-uns revêtus du nom de connoisseurs,
12. Arbitres ignorans, s'erigent en censeurs;
13. Et voulant decider sans goût, sans connoissance,
14. D'un arrêt temeraire étalent l'insolence.
15. Celui-ci, pour avoir prodigue tout son bien,
16. A de rares tableaux vantez par Felibien;
17. Et pour avoir appris quelque phrase inutile.
18. Croit parler de peinture aussi bien que de Pile.
19. C'est la d'un si bel art le destin malheureux;
20. Tel rempli de l'auteur dont il est amoureux
21. Ne sçauroit supporter que ce qui luy ressemble :
22. Il trouve dans luy seul tous les talens ensemble;
23. Les beautez de l'esprit, le dessin, la couleur;
24. Et prenant son parti, toujours avec chaleur,
25. Souvent pour l'élever a la gloire suprême,
26. Veut l'exalter si haut qu'il le détruit lui-même.
27. Vous donc qui, seconde par un genie heureux,
28. Courez de ce bel art le sentier perilleux,
29. Evitant avec soin ces dangereux caprices,
30. Sur de sages avis corrigez tous vos vices;
31. Consultez le public et fuyez les flatteurs,
32. De vos plus grands defauts lâches admirateurs.

Un peintre qui se flatte, en son orgueil extrême,
Connoissant peu son art, se connoît peu lui-même;
Et charmé de l'encens dont on vient l'entêter,
En nourrit les erreurs qu'il devoit rejeter.
Cédez à la raison sans nulle résistance;
Mais ne péchez jamais par trop de complaisance :
Évitez, s'il se peut, le fol aveuglement
De tout homme guidé par son entêtement.
Fuyez ceux qui, toujours entraînés par l'intrigue,
Prodiguent leur encens à la plus forte brigue;
Il est certains ressorts pour se faire un appui,
Et jusqu'à la louange, on vend tout aujourd'hui.
C'est souvent l'intérêt d'une injuste cabale
Qui fait qu'on vous élève, ou que l'on vous ravale;
Et la foule imbécile, et sans discernement,
Sur un fat en crédit règle son jugement.
Méritez donc, mon fils, de plus dignes suffrages,
Et qu'en votre faveur parlent seuls vos ouvrages.
Les tableaux enchanteurs, semez de toutes parts,
Semblent par leurs appas attirer vos regards :
Des grands maîtres de l'art contemplez les merveilles,
Profitez avec soin de leurs sçavantes veilles;
Que leurs talens divers soient de vous respectez :
Mais fuyez leurs défauts en cherchant leurs beautez.
Suivant donc la raison, cette vive lumière,
Cherchez dans le Corrège une grande manière,
Un grand goût de dessin, un heureux choix du beau,
La grâce, le naïf, le charme du pinceau;
Mais n'en imitez pas, par un esprit bizarre,
Les caprices outrez où sa verve s'égare.
Du fameux Titien le coloris charmant,
Dans ses tableaux exquis est un enchantement :
C'est là que le pinceau, par sa docte imposture,
Semble, en nous séduisant, surpasser la nature .
Là des douces couleurs les tons harmonieux,
Par de divins accords sçavent charmer les yeux.
On y voit du pinceau les plus grands avantages,
Et la force et le vray frappent dans ses ouvrages;
Gardez-vous cependant, plein de son coloris,
D'être de son dessin également épris.
Pour cet art qu'on néglige, un plus parfait modèle
Offre à votre génie une route fidèle;
Annibal vous y peut conduire sûrement;
En marchant sur ses pas on s'avance aisément.
Michel-Ange, avant luy, par un dessin sévère,
D'un goût terrible et fier forma le caractère;
Mais le soigneux Carrache en démêla le beau,
Et sçut y joindre encor les grâces du pinceau.
Du grand majestueux, puisé dans Michel-Ange,
Et du vray du Corrège il fit un doux mélange;
Mais, malgré les talens si justement vantez,
Il n'atteignit jamais les sublimes beautez

85. Dont le grand Raphael, dès ses premières veilles,
86. Sçut étaler aux yeux les sçavantes merveilles.
87. Il découvre à la fois les plus rares trésors;
88. Justesse de contours, proportion des corps,
89. Le dessin élégant de l'antique sculpture,
90. Joint aux effets naïfs que fournit la nature;
91. Un choix pur et sçavant, de simples agrémens,
92. Un grand goût de draper, de beaux ajustemens
93. Négligez avec art, conduits avec prudence;
94. Une docte sagesse, une juste abondance,
95. Un génie à la fois et sublime et profond,
96. Aisé, simple, solide, agréable, fécond,
97. Sage sans être froid, et simple sans bassesse,
98. Grand sans paroître outré, toujours plein de noblesse,
99. Profond sans être obscur, agréable sans fard,
100. La raison y paroît souveraine de l'art :
101. On ne l'y trouve point lâchement abaissée
102. Sous le joug dangereux d'une fougue insensée,
103. Qui, par le faux éclat d'un feu pernicieux,
104. Fait la guerre au bon sens pour éblouir les yeux :
105. Là des expressions les beautez naturelles
106. Nous offrent du sujet les images fidèles :
107. Les mouvements de l'âme y sont peints doctement,
108. La force s'y fait voir unie a l'agrément :
109. Tout prenoit sous sa main un divin caractère;
110. Et suivant une route inconnue au vulgaire,
111. Par les charmes touchans des simples veritez,
112. Il s'élevoit toujours aux sublimes beautez.
113. Par ses principes sûrs votre étude guidée
114. Rectifie, enrichit, ennoblit votre idée.
115. Laissez-vous donc charmer par ses doctes appas;
116. En suivant ce grand homme on ne s'égare pas.
117. Ses disciples fameux par leurs rares ouvrages
118. En rendent à nos yeux d'éclatans témoignages.
119. Jule, plus abondant par mille inventions,
120. Sçut enchanter l'esprit par ses productions;
121. Et fidèle amateur des beautez de l'antique,
122. Il en remit au jour la grandeur héroïque.
123. Heureux s'il eût pu joindre à sa noble fierté
124. Un pinceau moins aride et plus de vérité!
125. Que de son feu divin la véhémente flamme
126. Échauffe votre verve et passe dans votre âme.
127. Allez, mon fils, allez, plein d'un hardi dessein,
128. Semblable à Prométhée, en faire un beau larcin.
129. On pardonne aisément cette heureuse finesse,
130. Quand le peintre sçait bien déguiser son adresse,
131. Et qu'une autre beauté, jointe au beau qu'il a pris,
132. Coulant de même source, en égale le prix :
133. Mais loin ces peintres froids pressez dans leur génie,
134. Qui, dérobant des biens que le Ciel leur dénie,
135. Du mérite d'autruy font valoir leur pinceau,
136. Et de lambeaux exquis font un mauvais tableau.

137. Voulez-vous donc, mon fils, par une noble audace,
138. Chez la postérité vous marquer une place ?
139. De ces peintres déjà retracez dans mes vers,
140. Découvrez avec soin tous les talens divers;
141. On peut les égaler quand on les sçait comprendre ;
142. C'est le sens, c'est l'esprit, c'est le goût qu'il faut prendre.
143. Un grand homme jamais ne fait rien au hazard,
144. Sur des principes sûrs établissez votre art :
145. Que la nature soit votre guide fidèle,
146. Et qu'aucun faux éclat ne vous écarte d'elle.
147. N'allez pas cependant, trop timide et peu vif,
148. Ralentir d'un beau feu le mouvement actif;
149. Saisissez promptement l'instant qui vous anime,
150. C'est luy seul qui produit le grand et le sublime.
151. Soyez sur ce précepte attentif a ma voix,
152. Imitez la nature et sçachez faire un choix;
153. Tâchez de joindre ensemble et le grand et l'aimable,
154. Le tendre, le naïf, le fort et l'agréable;
155. Sçachez frapper l'esprit en abusant les yeux :
156. Soyez vif et correct, toujours harmonieux.
157. Il est dans les couleurs de douces sympathies,
158. Qui, par un art divin doctement assorties,
159. Sçavent charmer les yeux d'autant d'accords touchans,
160. Qu'à l'oreille ravie en offrent les beaux chants.
161. Des ombres et des jours ménagez l'avantage,
162. C'est de là que dépend tout l'effet d'un ouvrage.
163. Mais que de ce grand art le mystère enchanté
164. Soit pris sur la raison et sur la vérité.
165. * *Que dans tous vos sujets la passion émue*
166. *Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue*,
167. Par des traits pleins de sel semez de toutes parts,
168. Du docte curieux attachez les regards.
169. Je hais d'un peintre froid l'aveuglement extrême,
170. Qui, rampant et sans force, est content de lui-même;
171. D'une exacte froideur mes yeux sont rebutez.
172. J'aime mieux des défauts et de grandes beautez;
173. Mais n'allez pas pourtant, prompt à vous satisfaire,
174. Pour quelque faux brillant sottement vous complaire;
175. Puisez dans le vrai seul le solide et le beau,
176. Que la raison partout guide votre pinceau,
177. Aussitôt vous verrez le public équitable
178. Honorer vos travaux d'une voix favorable;
179. Et Louis, attentif à protéger les arts,
180. Pourra sur vos talens jeter d'heureux regards;
181. Mais quel que soit l'effet de cèt honneur suprême,
182. Ne soyez point rempli de l'amour de vous-même;
183. Et quelque grand éclat où vous puissiez vous voir,
184. De l'étude, mon fils, faites-vous un devoir.
185. La peinture demande une ardeur toujours vive,
186. Et pour s'en faire aimer, il faut qu'on la cultive.

* *Art poétique* de M. Despréaux.

Un ascendant plus fort malgré moy vous entraîne
(2e vers de l'épître.)

Il est certain, messieurs, que pour se distinguer dans la peinture, de même que dans la poésie, il faut que ce soit notre propre génie, ou, pour mieux dire, la nature elle-même qui nous entraîne et nous force à prendre un parti si difficile à soutenir. Ceux qui s'y engagent sans les talents que donne une naissance heureuse, quelques soins qu'ils puissent prendre d'ailleurs, ne peuvent jamais que ramper; ils réduisent souvent le plus noble de tous les arts au niveau des plus vils métiers. De là vient que le commun du monde n'a pas pour la peinture cette admiration que les personnes éclairées ne peuvent lui refuser.

Plusieurs personnes jugent de l'art par le caractère de la plupart de ceux qui l'exercent : et comme il se peut trouver qu'avec un esprit borné on parvienne à acquérir l'habitude de dessiner et de peindre, on croit qu'avec une pratique quelquefois pernicieuse, dénuée d'art et de principes, on doit usurper le nom de peintre si difficile à mériter. Quelle étendue d'esprit ne faut-il pas avoir pour s'élever dans un art qui comprend non seulement tout ce qui est visible dans la nature, mais qui doit fouiller dans les plus secrets sentiments du cœur, pour les rendre sensibles aux yeux des hommes! Car, quoique beaucoup de personnes croient que la perfection de la peinture ne consiste que dans le rapport et la ressemblance aux objets visibles de la nature, elle ne se borne pas là; elle doit joindre à la fidélité de l'histoire toute l'élévation et le sublime de la poésie, de même que la tragédie : elle doit trouver des ressorts qui remuent les passions et qui inspirent à son gré la joie, la tristesse, la douceur, la colère et l'horreur. Elle doit, par la force de ses enchantements, nous transporter dans les pays et parmi les nations qu'elle veut représenter. Enfin, sur une superficie plate, elle doit, en abusant les yeux, toucher le cœur, instruire l'esprit, contenter la raison : semblable à l'épopée, elle s'élève souvent jusque dans les cieux pour en rapporter aux hommes des idées divines, que l'effort de son génie lui a fait comme envisager. Tout est de son ressort, soit

sur la terre, sur les eaux ou dans les airs. Il faut que le grand peintre se transforme en autant de caractères qu'il veut en représenter. Il doit savoir par d'ingénieuses allégories donner des corps aux idées mêmes et tromper tellement les yeux et l'esprit, qu'il fasse prendre pour des vérités des choses qui n'ont jamais été et qui ne peuvent jamais être.

Enfin, l'on peut dire que le génie de la peinture est l'âme de tous les beaux-arts. Et pour ne parler que d'un seul, c'est là que l'architecture même puise la richesse de ses idées. Le même esprit que l'on appelle pittoresque y jette ce tour ingénieux et noble pour la décoration, qui, franchissant à propos la sécheresse des règles trop sévères, répand dans ses ouvrages un air de grandeur, de grâce et de noblesse que ce génie seul inspire, et que tous les livres et les maîtres du monde ne sauroient presque enseigner.

Il est donc vrai de dire que c'est un aussi grand abus de donner le nom de véritable peintre à ceux à qui la nature a refusé ces grands talents, que d'appeler grands poètes ceux à qui il peut être échappé quelques vers agréables, ou à qui l'habitude a donné quelque facilité pour trouver des rimes, quoique d'ailleurs manquant de ce feu divin et de cette élévation d'esprit qui fait les poètes, sont incapables d'atteindre à la grandeur de la poésie. Je dis plus : oserois-je l'avancer? je crois que la seule faculté de dessiner et de peindre n'est, à l'égard de la peinture, que ce que la faculté du langage est à l'égard de la poésie ou de l'éloquence. Mais ce qui fait beaucoup en faveur de la peinture, c'est que discourir est une opération naturelle à l'homme, et que dessiner et peindre se doit absolument acquérir.

Je dis donc que, comme un homme, pour savoir s'énoncer dans la langue de son pays, n'est pas pour cela ni poète ni orateur; de même un homme qui a acquis la facilité de dessiner ou de peindre des objets qui donnent même l'idée du naturel qu'il a voulu imiter ne possède encore, pour ainsi dire, que le langage de la peinture par lequel il peut parvenir à remplir l'idée de son art, si son génie est d'une assez grande étendue pour pouvoir l'y élever.

Il faut donc pour y réussir, non seulement beaucoup d'esprit, mais un goût naturel et délicat; l'imagination vive et

abondante, de la sensibilité dans le cœur, de la noblesse dans les sentiments, de la docilité et du courage enfin, pour résister aux fatigues de l'étude, aux traverses de la fortune, souvent même aux traits de l'envie.

C'est, je crois, le concours nécessaire de tant de choses qui faisoit qu'autrefois chez les Grecs il n'étoit permis qu'aux nobles d'exercer un art si noble par lui-même, et qui demande des qualités si éminentes; et de là viennent aussi les honneurs que l'on a rendus presque dans tous les temps à ceux qui s'y sont véritablement distingués.

Mais, écoutez mon fils, un père qui vous aime.
(6e vers de l'épître.)

Les conseils qui nous sont donnés par des personnes dont l'amitié nous est connue nous font assurément plus d'impression que les autres. Car il entre souvent beaucoup d'amour-propre dans la démangeaison de donner des avis. Combien de gens se persuadent mériter tout l'honneur d'un ouvrage sur lequel ils auront fait une critique heureuse, dont l'auteur même auroit su profiter! Ce hasard leur donne la liberté de critiquer toujours, de s'établir dans le monde pour les seuls connoisseurs et les seuls arbitres du bon goût. Alors les décisions ne leur coûtent plus; ils les font même sans voir ce qu'ils critiquent et sans l'examiner; les simples les écoutent; les ignorants les admirent et les auteurs révoltés en sont toujours les victimes. Alors les conseils fatiguent; les meilleurs paroissent suspects : l'auteur, s'apercevant que l'on ne les lui donne que par ostentation, s'abandonne lui-même à sa propre vanité; il s'obstine, il s'opiniâtre et se roidit souvent contre la vérité même qu'il entrevoit. Qu'il est aisé cependant de distinguer ce que l'amitié fait conseiller de ce que décide le vain orgueil! Le véritable ami loue en public ce qui peut être loué et critique en particulier ce qui lui paroît foible ou défectueux. L'homme vain et fastueux loue dans le tête-à-tête et devient froid ou censeur impitoyable quand il est entouré.

Mais si l'on doit écouter les conseils de ceux qui nous aiment, l'on peut encore faire son profit de ceux qui nous

haïssent, et démêler des vérités importantes au milieu des injustices grossières que la passion et l'envie font éclater. Le plus sûr, cependant, est de choisir un ami fidèle, équitable censeur, qui nous marque sincèrement le défectueux de nos ouvrages, qui sache nous éclaircir dans nos doutes et réchauffer nos idées. Soyons dociles à ses remarques, comme il doit l'être de son côté aux réponses que l'on pourra quelquefois faire à ses critiques quoique judicieuses. Gardons-nous donc d'imiter ceux qui, charmés de leurs productions, emploient plus de temps à ramasser des louangeurs qu'à mériter des louanges : leurs compliments ne finissent point ; ils les flattent, ils les embrassent pour se faire applaudir et se mettent eux-mêmes sur la tête les couronnes que l'on tarde trop à leur donner.

Sur cet art peu connu les divers sentiments.

(7e vers de l'épître.)

Comme un des principaux objets que les arts se proposent est de plaire, il n'y a presque point d'hommes qui ne croient être en droit d'en juger. Il est certain que les principes et les règles n'ont été faits que pour arriver à ce but. Mais ces mêmes principes établis par succession de temps sur la raison et sur l'expérience, et qui sont en général presque les mêmes dans tous les beaux-arts, n'étant pas également bien entendus de tout le monde, font prendre le change à une infinité de gens. Car, au lieu de se laisser entraîner à l'effet naturel que produit un ouvrage, on veut se laisser toucher par méthode et se dépouiller des sentiments que la nature a mis en nous, pour soumettre son goût à des règles qui souvent, n'étant pas entendues, deviennent des préjugés qui nous aveuglent au lieu de nous éclairer.

Qui sont ceux qui jugent ordinairement de la peinture? Ce sont ou les peintres mêmes, ou les gens du monde, qu'on suppose gens d'esprit et de sentiment ; ce sont aussi les savants, gens de lettres, les curieux et le peuple en général. Examinons les manières différentes dont toutes ces sortes de personnes portent leurs jugements.

Les grands peintres, comme vous, messieurs, qui savent joindre aux principes de leur art les lumières de l'esprit et d'une savante expérience sont sans doute les véritables oracles que l'on doit consulter. Ils ne laissent point, comme les peintres ordinaires, corrompre leur jugement par la force d'une longue et mauvaise habitude, qui, mettant un voile devant les yeux, les empêche de voir la nature même, telle qu'elle est véritablement. La peinture d'ailleurs étant, pour ainsi dire, comme un cône que l'on voit de différents côtés, la plupart s'attachent à la partie où leur penchant, la portée de leurs lumières ou leur éducation les a placés et jettent rarement leur affection sur un autre côté. Ainsi chacun, élevant uniquement les talents qu'il croit posséder, ne rend pas toujours justice à ceux qu'il peut avoir trop négligés. De là viennent les sentiments divers, les fausses opinions, sources de tant de cabales, ces disputes aigres et dangereuses sur les écoles différentes que l'on élève ou que l'on rabaisse selon les préjugés ou ses propres intérêts.

Les gens du monde, personnes d'esprit et de sentiments, qui ne jugent que par un goût naturel et par les lumières de la raison, n'étant prévenus d'aucune impression que celle de la nature, ne sont pas, quoi que l'on puisse dire, ceux qui rencontrent le moins juste. Ils s'embarrassent peu des préventions des autres et ne sont point esclaves du respect outré que l'on a quelquefois pour les morts. Les pays où sont nés les auteurs ne leur imposent point, et, se laissant entraîner uniquement à ce qui leur plaît, le vrai seul les saisit et les frappe : ils jugent souvent bien de l'imitation des objets; ils sont émus par les caractères et par les expressions; ils sont touchés de la beauté des idées, des pensées fines et ingénieuses de l'imagination, de la variété et des bienséances; en un mot, ils sont frappés de tout ce qui regarde la raison, l'esprit et le sentiment. J'avoue qu'ils doivent s'en tenir à l'effet, sans vouloir pénétrer dans le détail des mystères de l'art qui doivent être réservés aux grands maîtres tels que vous, messieurs, consommés dans l'étude et confirmés par l'expérience.

Les savants et les gens de lettres, qu'un grand peintre doit souvent consulter et toujours respecter; ces gens de lettres, dis-je, quelque supériorité qu'ils doivent avoir sur les autres hommes

pour savoir juger sainement, ne laissent pas quelquefois d'être trop insensibles à de grandes beautés. Le mathématicien rapporte tout à la géométrie, aux plans et à la perspective; les beautés de l'imagination le touchent peu. L'historien n'est saisi que de la fidélité de l'histoire, de la régularité du costume. L'orateur et le poète, de l'invention, de la grandeur des idées et des passions en général. Peu de ces messieurs s'aperçoivent que l'économie d'une pièce d'éloquence ou d'un poème doit se retrouver dans un tableau bien disposé.

Car tous les arts ont certainement les mêmes principes; par exemple, les poètes ne pourront, je crois, disconvenir du rapport des parties de la tragédie à celles d'un tableau héroïque.

Les six parties de la tragédie qui lui sont essentielles, selon les anciens, et qui servent à ce poème pour imiter, de même que la peinture, un événement convenable et important, sont la fable, les mœurs, la direction, la décoration et la musique.

La fable contient l'action que le poète doit imiter; et, soit qu'elle soit prise encore pour la construction ou la composition du poème, ce rapport est parfait avec l'invention et la composition du tableau; mêmes règles, même conduite, même économie.

Cette action est accompagnée par des mœurs qui lui conviennent; le peintre n'est-il pas obligé de représenter les mœurs, les caractères et les coutumes?

Ces mœurs causent des sentiments qui leur sont proportionnés; les peintres ne doivent-ils pas, par un langage muet et par de simples gestes, rendre avec la même force ces sentiments et les passions de la poésie?

Le discours ou la diction manquent au peintre, il est vrai; mais c'est en quoi ses miracles sont plus étonnants, puisque, comme je l'ai déjà dit, son langage étant la faculté de dessiner et de peindre, la peinture rend par de simples traits et quelques couleurs l'énergie et la force de la parole. La beauté de la versification est à la poésie ce que le charme du coloris et l'élégance du pinceau sont à la peinture.

La décoration de la scène convient également à ces deux arts, pour ce qui regarde l'invention et les convenances; mais le poète ne sait qu'imaginer et le peintre fait plus.

La musique qui faisoit partie de la tragédie des anciens contient encore les mêmes principes que la peinture, et le peintre doit jeter une continuelle harmonie dans ses ouvrages, tantôt par le clair-obscur et tantôt par les tons des couleurs.

Le peintre, aussi bien que le musicien, n'a-t-il pas les dessus, les hautes-contre, les tailles et les basses, tantôt par les degrés des clairs et des bruns et tantôt par les nuances des couleurs? La variété de ces tons et de ces parties se multiplie à l'infini.

Ce que les musiciens appellent modes ou dessins sont gracieux, forts ou terribles. Mêmes principes dans un tableau. Ce qui doit émouvoir le cœur en passant par l'oreille doit l'émouvoir aussi en passant par les yeux. Le coup d'œil d'un tableau doit déterminer son caractère.

Le contre-point, les grands dessins et le travail foncier d'un musicien se font par les mêmes principes que l'artifice du clair-obscur et le charme du coloris.

Les accords parfaits de la musique doivent être dans un tableau par la sympathie parfaite des couleurs; et le grand peintre doit, aussi bien que le musicien, se servir à propos des dissonances, qui sont les fortes oppositions de clair-obscur et de coloris, et pour réveiller de temps en temps son ouvrage, le remplir d'une agréable variété qui ravit, étonne et surprend le spectateur.

Ce merveilleux rapport de la peinture avec les plus beaux arts étant incontestable, ne doit-on pas s'étonner que quelquefois des savants ou gens de lettres ne jettent les yeux sur des tableaux que comme sur des ouvrages de la main, sans s'apercevoir que le même esprit qui doit animer toutes leurs productions est celui qui anime les nôtres?

A l'égard de ce qu'on appelle les curieux, il y en a de différentes espèces. Ceux qu'un véritable amour des beaux-arts a portés à ne rien épargner pour rassembler ce que l'art a produit de plus précieux et pour satisfaire un goût que la nature et la beauté de leur génie leur inspirent, joignant à ce beau naturel les connoissances que le commerce qu'ils ont avec les chefs-d'œuvre qu'ils possèdent leur donne; ceux-là même sans doute doivent véritablement juger mieux que les autres; mais combien en voit-on qui, outrant la prévention justement établie

sur l'estime que l'on doit faire des anciens et se connoissant plus en tableaux qu'en peinture, ne savent admirer que ce que la mort a consacré; adorant jusqu'aux plus grands défauts des anciens et ne daignant pas honorer même de leurs regards les beautés des ouvrages de ceux qui ont, pour ainsi dire, le malheur de vivre encore.

Pour ce qui regarde le peuple en général, ses jugements sont incertains; il change, il varie selon qu'il est entraîné; le nombre est suivi de la foule; il a des yeux et ne voit que par ceux d'autrui; prévenu, foible et changeant, il ne devient jamais équitable que lorsqu'un long temps a déterminé ses jugements.

Cet embarras confus, rendant l'étude vaine,
Fait suivre en chancelant une route incertaine.

(9e et 10e vers de l'épître.)

Le voyageur mal guidé n'est pas toujours sûr de son gîte; et quand au milieu d'un bois parmi plusieurs routes différentes il prend la mauvaise, plus il marche, plus il s'éloigne du lieu où il veut arriver. Il en est de même du chemin de l'étude. Un jeune homme qui cherche à y entrer trouve cent routes différentes qui se présentent à lui, et s'il n'est conduit par un guide éclairé, exempt de ces dangereuses préventions qui, aveuglant presque tous les hommes, les entraînent dans le mauvais sentier, il est certain que plus il travaille, plus il s'éloigne du but qu'il s'est proposé.

J'ai vu à Rome dans ma jeunesse des peintres remplis de respect pour les fresques du Vatican qui, faute de lumières pour pénétrer les beautés sublimes de Raphaël, ne s'attachoient qu'à renchérir sur les duretés et les sécheresses qui se trouvent en beaucoup d'endroits, qui sont exécutés par les disciples de ce grand homme. J'en ai même vu un dont la ridicule exactitude alloit jusqu'à imiter fidèlement les fentes du plâtre qu'il prenoit pour des muscles ou des plis de draperies; ainsi copiant sans goût d'excellents originaux, des bas-reliefs et des statues antiques, on ne fait quelquefois, à force de travail et de peine, qu'augmenter son incapacité et sa présomption.

Ceux qui ont pris le travers dans leurs études, gonflés pour ainsi dire de cette espèce de commerce qu'ils croient avoir eu avec les grands maîtres qu'ils n'ont cependant pas connus, ne laissent pas de se remplir d'un dangereux orgueil qui les empêche de regarder d'autres routes que celles qu'ils ont suivies, ce qui fait qu'ils en entraînent d'autres après eux, qui, prévenus de même, forment ces écoles pernicieuses, sources de tant d'erreurs.

Je crois qu'un jeune homme né avec un génie convenable doit, sur toutes choses, chercher à se mettre sous la discipline d'un maître, non seulement éclairé, mais même assez dépouillé de cet amour-propre qui fait que l'on se donne uniquement pour exemple. Je voudrois que ce maître formât ses disciples sur les beautés reconnues dans les chefs-d'œuvre des grands maîtres, toujours par rapport à la nature et à la raison; qu'il prît soin de leur marquer ce qu'il faut suivre dans les uns et ce qu'il faut éviter dans les autres ; qu'il leur fît démêler les choses qui ne sont que d'opinion et leur fît bien connoître celles qui sont fondées sur des raisons démonstratives, car je crois que l'on doit rendre raison presque de tout et que ces grands mots de clair-obscur, de moelleux, de couleur locale, de pâte, de sévérité de dessin, de pittoresque ne signifient pas grand'chose quand ils ne sont pas soutenus par une application juste, par le raisonnable et le vrai. Dans ce qu'on appelle clair-obscur, on prend souvent le clinquant pour de l'or. Ce qui manque de forme et de précision s'appelle un goût moelleux. La dureté, la sécheresse se fait admirer sous le nom de fermeté de dessin; et l'on abuse souvent du mot de pittoresque comme de celui de philosophe. Un homme paresseux, indolent, insensible à cette noble émulation qui doit animer tout le monde, bizarre, brusque, impoli, veut couvrir ses défauts par les apparences de la philosophie, comme on a vu souvent des peintres sans principes, entraînés par une verve déréglée, couvrir du nom de pittoresque les désordres de leur imagination. Cependant ce qu'on appelle le pittoresque n'est autre chose qu'un choix piquant et singulier des effets de la nature, assaisonné de l'esprit et du goût et soutenu par la raison.

La peinture est un langage qui doit être entendu de tout

le monde ; son trop de bizarrerie est comme l'obscurité du discours ; l'on n'écrit et l'on ne parle que pour être entendu : les ignorants à la vérité n'admirent souvent que ce qu'ils ne comprennent pas, les gens de goût et sensés veulent des choses hardies, singulières et sublimes : mais ils aiment tellement le vrai qu'il ne faut pas le leur présenter quand il ne paroît pas vraisemblable : c'est donc cette aimable vérité qu'il faut que l'étude nous apprenne à connoître, et c'est dans les chefs-d'œuvre des anciens que l'on doit puiser le goût qui nous doit servir de flambeau pour la bien voir, la choisir et la bien disposer.

Il faut se dire par exemple à soi-même de quelle manière Michel-Ange a-t-il disposé ses attitudes pour leur donner du grand et présenter de belles parties aux yeux. Se remplir l'idée de son goût fier et terrible, s'en échauffer l'imagination, en tirer des principes ; examiner avec quelle sagesse Raphaël a rendu les beautés de la nature ; comment il s'est élevé au sublime par la simplicité même, et prendre garde en voulant l'imiter que, quoique le sublime soit presque toujours simple, le simple n'est pas toujours sublime ; imiter le choix, la naïveté de ses expressions, de ses gestes et de ses attitudes ; mais éviter ses contrastes trop violents et trop affectés qui, bien loin de jeter du feu dans un ouvrage en marquant le peu de génie du peintre qui se violente pour s'animer, répandent partout une froideur bizarre qui rebute les yeux et répugne au bon sens ; enfin, en imitant l'abeille et faisant son profit de tout, tâcher de démêler ce qui fait que le Titien étonne, trompe et ravit par le charme de son coloris et par l'imitation seule des objets de la nature ou par le secours de l'art ou en joignant les deux ensemble ; tâcher de pénétrer l'artifice de son harmonie et de suivre les traces qu'il nous a laissées pour arriver au même but, car enfin ce grand homme a fait voir que l'art du peintre est de sentir les beautés de la nature, les bien choisir, savoir ce qu'il faut négliger et ce qu'il faut exprimer vivement et faire valoir ingénieusement une chose par une autre.

C'est ainsi que par une étude sagement conduite on pourra se rendre propres les beautés des anciens sans les suivre servilement. On peut même, par l'effort d'un heureux génie et guidé par les beautés de la nature, se hasarder à faire quelques pas

en avant. *Chi segue sempre mai va avanti,* disoit le grand Michel-Ange.

Mais, avant que d'entrer dans cette carrière qui doit conduire le peintre à la perfection de son art, il faut supposer pour fondement une faculté de bien exprimer par des traits ou par des couleurs tous les objets visibles de la nature. Cela regarde l'habitude du dessin, la perspective, l'imitation des couleurs et le maniement du pinceau; ce qu'il faut cependant former sur de bons principes, de peur qu'une mauvaise pratique ne devienne trop difficile à déraciner, car dans la foule innombrable d'étudiants qui semblent inonder les écoles on voit régner une routine si pernicieuse et si semblable qu'on croiroit que dans la soif qu'ils ont de devenir peintres ils boivent tous dans le même vaisseau, sans prendre garde si l'eau qu'il renferme est assez pure pour étancher leur soif ou si le vase qui leur sert n'a point été corrompu par quelque mauvaise liqueur.

Tel rempli de l'auteur dont il est amoureux
Ne sçauroit supporter que ce qui luy ressemble.
(20 et 21e vers de l'epître.)

La passion que l'on a pour de certains ouvrages à l'exclusion de tous les autres est un mal dont on a peine à se défendre, cette prévention est souvent causée par l'éducation et s'entretient par l'habitude; quelquefois elle vient des bornes trop étroites de l'esprit de ceux qui, n'étant capables de s'attacher qu'au seul objet qu'on leur a fait aimer, ne daignent pas même jeter leurs regards sur ceux qui leur sont étrangers.

Elle vient aussi sans qu'on s'en aperçoive de l'amitié personnelle que l'on a pour les auteurs et de l'amour-propre que l'on a pour soi-même, car beaucoup de gens, ne pouvant se distinguer par leurs propres talents, cherchent à se donner un relief dans le monde par la réputation de leurs amis. Alors pour se flatter eux-mêmes, ils embrassent avec tant de chaleur le parti de ceux qu'ils affectionnent, qu'ils cherchent à détruire tout ce qu'ils croient qui peut s'opposer à leur gloire; ceux même qui la peuvent partager leur deviennent odieux.

Ainsi se forment les cabales. On se cantonne dans le parterre, on y place des admirateurs pour ses amis et des censeurs contre les autres, et l'injustice audacieuse usurpe souvent avec empire la place même de la raison.

Les temps passés ont été comme les nôtres sujets à ces désordres; on a vu par la cabale des Florentins et par celle des professeurs de l'art même, Michel-Ange mis pour la peinture fort au-dessus du Corrège, du Titien et de Raphaël même, et les plus fameux écrivains l'ont honoré, préférablement aux autres, du nom de peintre divin. Le temps a rendu justice à tous ses grands talents pour la sculpture et l'architecture aussi bien que pour la peinture dans laquelle il étoit fort inférieur à ceux sur qui on lui donnoit la préférence. N'a-t-on pas vu dans Rome même le chevalier Josepin l'emporter pendant un temps sur Annibal Carrache, qui, malgré la simplicité de ses mœurs et cette modestie qui lui étoit naturelle, ne laissoit pas d'être souvent piqué du faste ambitieux de Josepin et des honneurs qu'on rendoit au chevalier préférablement au grand peintre? Ainsi dans tous les siècles et dans tous les beaux-arts les plus grands hommes ont essuyé de tristes préférences ou d'odieuses comparaisons.

Ceux dont les grands talents ont été accompagnés d'une louable pudeur n'ont pas toujours été les plus loués; leur mérite trop importun a su leur attirer les fureurs de l'envie et leur simplicité dénuée de l'artifice du manège ne s'est pas mise en peine d'en repousser les traits.

Le Dominicain a été obligé de quitter Rome et Naples pour y avoir fait des ouvrages trop éclatants. Quelle destinée! travailler pour ne se faire que des ennemis ! Son fameux tableau de Saint Jérôme de la Charité que l'on regarde à présent comme un des plus beaux tableaux du monde l'a rendu victime d'une injuste cabale faite par un cardinal qui protégeoit d'autres peintres; il n'y avoit dans Rome qu'une voix pour décrier ce chef-d'œuvre au moment qu'il parut, tant il est vrai que beaucoup de gens courent après les sentiments des autres et croient ce qu'ils entendent dire plutôt que ce qui est. Je me souviens que le cavalier Bernin m'a dit dans ma jeunesse en voyant ce tableau qu'il demandoit pardon à Dieu de n'avoir jamais osé dans ce temps-là dire ce qu'il en pensoit, de peur de se brouiller avec

ce grand seigneur qui étoit de ses amis. Qu'il est difficile d'arracher de l'esprit une opinion que la passion y a fait naître, surtout quand le temps en a fait croître les racines! L'on a vu dans l'Italie le goût du Caravage être si fort à la mode, que tout ce qui ne lui ressembloit point par la noirceur des ombres exagérées n'étoit point estimé.

Annibal Carrache, indigné de cette fantaisie, voyant bien qu'elle ne se soutenoit que par le charme de la nouveauté, dit un jour à ses disciples : « Vous voyez combien la manière du Caravage est à la mode pour l'exagération de ses ombres outrées ; si quelqu'un s'avisoit de prendre le contre-pied et d'inventer une manière aussi claire et aussi vague que celle-là est obscure, je crois que le même charme de la nouveauté la feroit réussir. » Le Guide, qui l'écoutoit et qui suivoit dans ce temps-là le goût du Caravage, profita de l'avis, changea de style et s'y abandonna tellement pour plaire, qu'il affaiblit son goût à un tel point qu'il a fait tort à beaucoup de ceux qui l'ont voulu imiter. Qu'un modèle qui a des défauts à prendre est dangereux pour ceux qui veulent se former sur lui! On pourroit par la comparaison des ouvrages où ces excès vicieux sont étalés établir un milieu raisonnable. L'un, pour avoir voulu donner de la force, est tombé dans le noir ; l'autre, pour avoir voulu donner dans le clair, est tombé dans le fade ; ainsi souvent en voulant outrer ce qui peut être bon, on tombe dans le défaut qui lui est opposé.

Le Giorgione et le Corrège sont les vrais modèles que l'on doit suivre en cela : l'on y voit le relief et la force joints avec la douceur, et le vrai s'y découvre partout.

Cependant ce que j'avance du Caravage et du Guide ne doit point diminuer l'estime qu'ils ont d'ailleurs si dignement méritée ; je reproche seulement au Caravage de s'être laissé trop emporter à cette manière forte, ou pour mieux dire trop noire, qui n'étoit pas toujours convenable au sujet qu'il peignoit ; car chacun sait que pour voir la nature ainsi qu'il la vouloit rendre, il avoit fait noircir les murs de son cabinet afin que les ombres du naturel, privées de reflets, eussent cette noirceur dont ses amateurs et lui étoient si passionnés. S'il n'avoit jamais représenté que des sujets de prisons, d'antres ou de cavernes, il eût été d'une grande perfection ; mais ce qui est

excellent dans un lieu ne convient pas à un autre: le tout dépend de mettre chaque chose à sa place et de varier de style et de manière selon les sujets et les lieux.

Ce que je reproche aussi de trop foible à la manière du Guide directement opposée à celle du Caravage n'empêche pas que je n'admire la beauté de son pinceau léger, facile et spirituel; que je ne sois enchanté de ses divins airs de tête, des grâces qu'il répandoit partout et de son grand goût de draper.

Je ne prétends donc combattre ici que ces entêtements outrés qui font épouser avec chaleur les partis éloignés de la raison ou de l'équité; l'on a vu mépriser, pour ainsi dire, tout ce qui n'étoit point Poussin: l'Albane a eu son tour, les Rubens, les Van Dyck, les Bassan étoient proscrits; ensuite, malgré toutes les rares beautés qui s'y trouvent, les Rubens ont chassé les Poussin, les Rembrandt ont été les seuls modèles que l'on a tâché d'imiter; tout a changé de face et les louanges que l'on a données successivement à tous ces maîtres respectables ont toujours été sans réserve et aux dépens de ceux qui ne se trouvoient plus en grâce. Il seroit cependant plus raisonnable et plus utile d'estimer tout ce qui est beau, sans aveuglement pour ce qui est défectueux; car, pour prouver ce que j'avance, n'est-il pas vrai qu'un tableau peint par le Poussin sur un trait simple et fidèle de Rembrandt seroit un assez mauvais ouvrage et qu'un autre peint par Rembrandt sur le dessin exact et savant du Poussin seroit un tableau admirable, surtout si, en le peignant, il y avoit employé l'artifice de son clair-obscur?

Consultez le public et fuyez les flatteurs,
De vos plus grands défauts lâches admirateurs.

(31 et 32e vers de l'épître.)

On ne peut, ce me semble, trop imiter l'exemple d'Apelle qui, exposant ses tableaux publiquement, se cachoit pour écouter les sentiments du public et pour en profiter; il se cachoit afin que les jugements fussent plus libres et plus naturels, car quel moyen de démêler la vérité quand au milieu d'une foule à qui on a donné son ouvrage en spectacle, on s'y donne en même temps soi-même, et qu'entouré de partisans choisis,

par une vanité ouverte et déclarée, ou une humilité suspecte, on arrache ou l'on mendie des applaudissements, lorsque l'on a peut-être besoin de critiques salutaires ? On ne s'aperçoit pas que la gloire la mieux méritée cesse de l'être quand elle est trop recherchée.

Si nos ouvrages sont bons, tôt ou tard on leur rendra justice sans qu'il nous en coûte des sollicitations. S'ils sont mauvais ou défectueux, songeons plutôt à nous corriger qu'à nous défendre.

Nous avons beau nous flatter d'être approuvés d'un petit nombre de prétendus connoisseurs, si nous ne savons piquer le goût général des hommes, nos travaux seront infructueux. Le public est toujours le plus fort, et comme il est notre juge, c'est lui que nous devons consulter. Si quelquefois la cabale et l'envie lui font prendre le faux pour le vrai, ce n'est jamais que pour un temps et la vérité perce toujours.

Le plus sûr moyen de lui plaire, c'est de ne lui présenter jamais que le vrai. On a beau étaler son éloquence et celle de ses partisans pour soutenir ce qui s'en écarte sous de prétendus mystères de l'art, tout ce qui s'éloignera de la nature et de la vérité n'abusera pas longtemps les hommes.

Celui qui la mettra le plus naïvement au jour remportera toujours le prix, peut-être même par la grâce de la nouveauté. Car les choses qui paroissent les plus singulières sont souvent les plus simples et toujours celles que l'excellence du goût et la naïveté du génie ont puisées et saisies dans la nature même.

L'imitation plaît généralement aux hommes, puisque dans les moindres objets exactement imités, elle fait toujours son effet. On ne la peut trop rechercher dans les grandes choses, il n'y a que les demi-savants prévenus ou les peintres gâtés par la routine qui n'y soient pas sensibles.

Les petits tableaux des Flamands et des Hollandais sont bien recommandables par cette partie et je suis quelquefois fâché que l'on les bannisse entièrement des cabinets où l'on rassemble les tableaux des anciens maîtres d'Italie : je sais qu'il manque aux premiers le choix, la noblesse et l'élévation qui se trouvent dans les derniers ; mais dans les sujets qui leur conviennent, ils sont quelquefois parfaits, même par la naïveté des expressions.

Le Calfe, dans les objets qu'il a imités d'après nature, me paroît parler le langage de la peinture aussi bien que le Giorgione et le Titien, avec la différence qu'il ne sait pas dire d'aussi grandes choses que ces grands maîtres de l'art.

Il faut convenir que tout est imitation dans la peinture. L'on imite avec des traits et des couleurs ce que l'on voit devant les yeux ou l'on imite ce que les idées du génie ont tracé dans l'imagination. Aristote dit que les peintres aussi bien que les poètes faisoient dans leur imitation les hommes ou meilleurs par rapport à nous ou plus méchants ou semblables : en effet, ajoute-t-il, Polignotus peignoit les hommes meilleurs, Pauson les peignoit plus méchants et Denis les faisoit semblables. Par peindre les hommes meilleurs, il entendoit apparemment ce qu'Élien a confirmé en parlant de Polignotus, lorsqu'il dit qu'il peignoit toujours de grands sujets et qu'il visoit à la perfection ; que Denis l'imitoit en tout, à la grandeur près. Ils vivoient tous deux du temps de Xerxès, de Sophocle et de Socrate.

Aristote a dit qu'Homère a fait les hommes meilleurs. Nous avons de même pu dire de nos jours que Corneille dans ses tragédies avoit fait les hommes meilleurs et que Racine les avoit fait semblables.

Michel-Ange et Raphaël ont peint les hommes meilleurs par la grandeur de leur goût et l'élévation de leurs idées.

Le Titien les a faits semblables.

Les Flamands et les Hollandais les ont faits plus méchants, c'est-à-dire par la bassesse des sujets et leur petit goût de dessin.

Je ne sais si je m'étends trop dans cette remarque sur ce qui regarde l'imitation ; mais, ayant dessein de persuader que l'on doit consulter le public, je me laisse entraîner volontiers à parler de ce qui le touche. Si les hommes sont sensibles aux charmes de l'imitation, il s'ensuit qu'ils le sont aux caractères et aux passions ; vous devez donc fortement vous y attacher et consulter dans les yeux du public l'effet que vous aurez voulu produire. L'histoire des deux tableaux du Guide et du Dominicain faits en concurrence à Saint-Grégoire de Rome pourront peut-être vous le persuader.

Quand ces deux ouvrages furent découverts au public,

tout Rome courut pour les voir, comme un duel de deux rares génies différent de celui d'Apelle et de Protogène qui ne combattoient que pour la finesse d'une ligne bien proprement tirée ; car ceux-ci combattoient pour toutes les parties de la peinture.

Les suffrages que le Guide avoit pris soin de ramasser, joints aux grâces de son pinceau, effaçoient dans l'esprit de beaucoup de gens les beautés solides de l'ouvrage du Dominicain : cela formoit des disputes, ainsi qu'il arrive toujours en pareille occasion ; mais Annibal Carrache, parmi tant de discours différents, dit qu'il avoit appris à juger de ces deux ouvrages par l'effet qu'ils avoient produit sur une bonne vieille qui, regardant la Flagellation de saint André peinte par le Dominicain, faisoit remarquer à une jeune fille qu'elle tenoit par la main tout ce qui la touchoit naturellement : « Voyez, lui disoit-elle, avec quelle fureur ces bourreaux lèvent le bras pour flageller ce saint ; remarquez, mon enfant, avec quelle rage cet autre le menace du doigt ; regardez avec quelle force celui-ci lui serre les pieds avec des cordes, admirez la constance avec laquelle ce vénérable vieillard souffre tant de maux et avec quelle foi il regarde le ciel. » En disant cela, la bonne femme répandit quelques larmes et soupira ; puis, s'étant retournée du côté du tableau du Guide, regarda, l'entendit, ne dit mot et s'en alla. Annibal voulut enseigner par cet exemple en quoi consiste la perfection de la peinture et combien le Dominicain l'emportoit dans ce qui regarde les caractères et les passions et l'effet qu'ils doivent faire sur le public qui se laisse naturellement aller à ce qui le touche.

Cependant la cabale qui a toujours persécuté le Dominicain sembloit lui arracher la palme qu'il méritoit et que le temps lui a rendue après sa mort; car non seulement il a été mis pendant sa vie fort au-dessous du Guide par beaucoup de gens passionnés, mais même comparé aux plus médiocres peintres qui vivaient avec lui.

Je ne sais si ceux qui flattoient le Guide de sa prétendue victoire ne lui ont pas fait quelque tort, et si cela ne lui a pas trop fait négliger l'étude et s'abandonner trop à son heureuse facilité ; s'il s'étoit caché comme Apelle, il auroit peut-être entendu le discours de la vieille dont il auroit profité et il

auroit cherché à joindre à ses admirables talents ceux dont lesquels son rival lui étoit supérieur.

Des grands maîtres de l'art contemplez les merveilles,
Profitez avec soin de leurs sçavantes veilles.

(53 et 54e vers de l'épître.)

Un vase, dit Horace, conserve longtemps l'odeur de la première liqueur qu'on y a versée; de même les impressions que nous prenons sont ordinairement celles qui déterminent notre goût.

L'on a plus de peine à se dépouiller des défauts contractés par la mauvaise habitude qu'à acquérir de grandes perfections : et comme l'on ne sauroit arriver à ces perfections sans être exempt des défauts opposés, il faut bien se garder de s'arrêter à boire à des ruisseaux bourbeux ou empoisonnés, quand on peut aller tout d'un coup à une source pure et salutaire.

Annibal Carrache, se promenant à Rome à San-Pietro-Montorio où est le tableau de la Transfiguration de Raphaël, vit en passant un jeune homme qui, au pied de la montagne, copiait avec soin certaines peintures médiocres qui y sont faites sur les murailles par Gio-Battista della Marca et quelques autres; Annibal, voyant ce jeune homme, lui dit : « Mon enfant, ne vous arrêtez pas si bas, montez tout d'un coup au sommet de la montagne » (voulant dire où est le tableau de Raphaël). Le jeune homme simple lui répondit : « Je veux auparavant me dégourdir.—Tu t'engourdiras bien plutôt », répliqua le Carrache. L'on ne sauroit donc trop tôt se former sur les meilleurs modèles : c'est avoir fait la moitié du chemin que d'avoir bien commencé.

Un génie élevé doit avoir la noble émulation de tâcher d'égaler les plus grands hommes de l'antiquité; et c'est un grand avantage pour nous qu'ils nous aient tracé les chemins par lesquels on peut arriver jusqu'à eux; sachons donc profiter du bonheur de pouvoir recueillir nous-mêmes le fruit de leurs travaux.

Il n'est pas possible que dans le nombre des grands

peintres que la postérité a consacrés, il ne s'en trouve quelqu'un que l'on se propose pour exemple, et qui donne dans notre goût préférablement aux autres : on peut même se laisser entraîner à ce penchant. Tel, conduit par son génie, peut s'avancer dans un chemin qui s'égareroit dans un autre. Il faut éviter l'incertitude de ces esprits inquiets qui ne savent où s'arrêter ; ils ressemblent à ceux qui se trouvent dans un vaisseau agité par les vents, que les vagues portent tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, et qui, ne sachant à quel port aborder, errent toujours éloignés du rivage; on peut donc se déterminer à suivre la manière d'un maître plutôt que celle d'un autre, et même consulter en cela l'étendue de son génie. Si l'héroïque et le grand sont au-dessus de vos forces, distinguez-vous par une autre voie.

Choisissez toujours des matières, dit Horace, qui ne soient pas au-dessus de vous, et examinez longtemps ce que vos épaules peuvent ou ne peuvent pas porter.

En effet, on peut avoir d'excellentes dispositions pour une chose et n'en avoir aucune pour une autre. Il ne faut pas se flatter d'entonner la trompette, pour avoir joué passablement du chalumeau. Consultez donc vos forces, aussi bien que votre génie, en choisissant un modèle qui vous soit convenable et proportionné; mais, tel qu'il puisse être, ne vous en passionnez pas assez pour le suivre exactement jusque dans ses défauts.

N'imitez pas l'erreur de ces amants aveugles qui trouvent des charmes surprenants, même dans les défauts de leurs maîtresses, car la passion embellit les choses les plus défectueuses.

La dernière manière du Guide est trop grise et manque de relief; la passion répondra : c'est qu'elle est vague.

Le goût de dessiner de Rubens est trop mol et donne, s'il est permis de le dire, fort dans la tripe : c'est qu'il faisoit dans la chair.

Le Dominicain est quelquefois sec : c'est qu'il est correct.

Jules Romain est le plus souvent dur et tiré : c'est là ce qu'on appelle la sévérité du dessin.

Le Poussin donnoit dans la pierre et dans le gris outré; c'est qu'il imitoit l'antique.

L'inégal Tintoret a comme extrapassé la plupart de ses

ouvrages et les a tous peu travaillés : ce sont là les coups de maîtres et les grands traits de pinceau.

C'est ainsi que parle toujours l'aveugle passion pour embellir l'erreur qui la séduit; mais la raison équitable, convenant des défauts qui se trouvent souvent dans ces grands hommes, rendra justice aux sublimes beautés que l'on y doit admirer; elle nous proposera d'imiter les divins airs de tête, la grâce, la noblesse, le pinceau, le grand goût de draper du Guide; le prodigieux génie de Rubens; son coloris, quand il n'est point trop outré; l'abondance de ses idées, l'âme qu'il a répandue dans ses ouvrages, la vivacité de ses expressions que l'on peut annoblir, l'artifice de son clair-obscur, quand il se trouve d'accord avec la vérité; enfin l'effet et l'harmonie de tous ses grands ouvrages.

Jules Romain sera admiré par la grandeur et l'élévation de ses nobles idées, par l'imagination et la poésie qu'il a répandue dans ses ouvrages, pour avoir su rendre la grandeur et la magnificence des anciens.

Le Poussin, par l'élégance et la justesse de son dessin, par cette sage et noble convenance qu'il a jetée dans les sujets qu'il a traités, par la justesse, la noblesse et la finesse de ses expressions, par les mœurs et les coutumes des anciens, par ce caractère enfin de cantique qui élève l'âme, charme le cœur et l'esprit des savants.

Le Tintoret, par le beau feu qui l'entraînoit et l'élevoit souvent, par son goût de couleur et par la singularité de ses idées.

C'est ainsi que, dépouillé de prévention, l'on pourra sur les grands maîtres tirer des principes certains de son art, sans cependant les imiter servilement.

Gardez-vous, pour parler après Horace, de ressembler à ces gens adonnés à la servitude, qui ont bien peu de courage s'ils n'osent jamais rien entreprendre d'eux-mêmes ou beaucoup de témérité s'ils prétendent toujours de mieux faire ce que d'autres ont fait avant eux.

Le sûr moyen de parvenir à la perfection de l'art, c'est de chercher dans les anciens les véritables règles que l'on doit suivre. L'on ne peut faire la découverte des terres inconnues qu'après avoir passé par celles qui sont déjà connues. Il est

impossible qu'en prenant un chemin contraire à celui que les anciens ont établi, et guidé par son propre génie, on ne s'égare au milieu des ténèbres. C'est en vain que l'on veut se flatter que les talents naissent absolument avec nous, que rien ne s'apprend dans les beaux-arts, que la nature seule produit les plus beaux ouvrages, et que, sans se faire de modèles, il suffit de suivre une certaine force ou faculté que nous avons dans l'âme, que nous appelons idée ; cette idée est bonne ou médiocre ; si elle est véritablement bonne, n'est-il pas à propos de chercher à l'embellir encore, de l'orner, de l'éclairer par la contemplation des idées sublimes de ceux que la postérité a consacrés, et que nous devons naturellement présumer être au-dessus des nôtres ?

Quelques-uns revêtus du nom de connoisseurs,
Arbitres ignorans, s'érigent en censeurs.
(11 et 12e vers de l'épître.)

Mégabise, prêtre de Diane d'Éphèse, étant avec Alexandre chez Apelle, vantoit avec excès un ouvrage de peinture fort médiocre ou mauvais, et en blâmoit d'autres, qui méritoient de grandes louanges. Les écoliers du peintre, et même ceux qui broyoient ses couleurs, rioient entre eux des décisions téméraires du grand seigneur, ce qui fit qu'Apelle prit la liberté de lui dire : « Pendant que vous gardiez le silence, ces jeunes écoliers admiroient la magnificence de vos vêtements et l'or et la pourpre que l'on y voit briller leur imposoit ; mais, dès que vous avez voulu décider sur un art sur lequel vous n'avez aucune connoissance, ils ont perdu le respect qu'ils vous doivent et rient entre eux de vos décisions. » Cette aventure n'a pas corrigé beaucoup de gens. Il semble même que la race des Mégabise soit venue jusqu'à nous. Cet air de décision téméraire, enfant de la vanité, semble être surtout affecté aux jeunes gens qui croient par là se distinguer ; car ils cherchent d'ordinaire à établir leur réputation en attaquant les choses les plus respectables et les personnes les plus illustres.

A peine un ouvrage est-il né, qu'ils le condamnent à périr,

et répétant mal à propos quelques termes de l'art dont ils se sont fait un jargon fade et bizarre, ils prononcent, avec une autorité railleuse, l'arrêt décisif contre l'auteur qu'ils veulent perdre. Le beau sexe, dont le parti n'est que trop redoutable en France, décide souvent sur la foi de ces juges importants ; enfin la pluralité des voix l'emporte : c'en est fait, l'ouvrage et l'auteur vont échouer ensemble, quelque excellents qu'ils puissent être ; que s'il arrive par hasard que quelqu'un soit assez audacieux pour oser préférer le parti de la raison à celui de leur bizarre prévention, il est tourné en ridicule et méprisé d'une commune voix dans les mêmes sociétés où ces redoutables censeurs s'applaudissent à l'envi.

Plusieurs personnes croient se donner du relief et passer pour grands connoisseurs, quand, sans paroître émus des grandes beautés d'un ouvrage, après un silence morne et désobligeant, ils commencent froidement par en éplucher les défauts, ou du moins ce qui leur paroît tel. Ces manières affectées ne seroient-elles point un effet de leur ignorance plutôt que de leur capacité; n'est-ce point par un esprit de vanité que ceux qui sont les moins éclairés, pour donner une fausse idée de leur connoissance, affectent d'être plus difficiles à contenter que les autres ? Ils ressemblent à ceux qui croient voir des taches dans le soleil, même dans le temps que leurs foibles regards ne peuvent soutenir l'éclat de sa lumière : la vanité trompe ces sortes de gens. Il en est d'un ignorant qui veut faire le capable, comme du faste d'un homme de rien, que la calamité publique et l'aveugle fortune ont bizarrement élevé : son orgueil rebutant fait qu'on s'attache avec plaisir à démêler son origine ; de même ces censeurs affectés font ordinairement le contraire de ce qu'ils veulent faire; et pour vouloir paroître trop savants, ils découvrent leur ignorance : ils ne savent pas qu'il est des défauts dans les plus beaux ouvrages dont les plus ignorants peuvent s'apercevoir; mais que les grandes beautés ne sont pas à la portée du peuple grossier; qu'il faut, pour les sentir, un discernement exquis, un goût et un génie supérieur. L'homme de goût est tellement frappé du beau, qu'il n'aperçoit les défauts qui s'y glissent quelquefois que longtemps après qu'il est revenu, pour ainsi dire, de son extase.

Il y a de certains défauts, dit Horace, que l'on pardonne

sans peine; car une corde d'un instrument ne rend pas toujours le son que demande celui qui joue, et le meilleur tireur du monde ne donne pas toujours dans le but. Quand les beautés l'emportent de beaucoup dans un ouvrage, je ne serai point choqué d'y voir certaines taches qui viennent ou d'une négligence pardonnable, ou de l'infirmité qui est si naturelle aux hommes.

Il y a des tableaux presque exempts de défauts, justes par les mesures et les proportions, réguliers par les plans, où la perspective est exactement observée, même sans erreur sur la justesse des lumières et des ombres, peints avec agrément, mais tellement dénués de ce feu divin qui doit animer tous les arts, qu'ils coûtent autant de peine à être regardés qu'ils paroissent en avoir coûté à être produits. On en voit d'autres pleins d'irrégularités et de licences, propres enfin à exercer agréablement ceux pour qui la plus sévère critique a des douceurs charmantes, qui, malgré leurs défauts, frappent, remuent, étonnent.

Il en est de même du sublime, dit Longin, que d'une richesse immense, où l'on ne peut pas prendre garde à tout de si près, et où il faut, malgré qu'on en ait, négliger quelque chose. Au contraire, il est presque impossible pour l'ordinaire qu'un esprit bas et médiocre fasse des fautes; car, comme il ne se hasarde et ne s'élève jamais, il demeure toujours en sûreté; au lieu que le grand, de soi-même et par sa propre grandeur, est glissant et dangereux.

Je crois que pour donner une véritable idée de son bon goût il faudroit, en voyant un ouvrage, paroître véritablement sensible aux beautés qui s'y trouvent; ensuite, avec la politesse que l'on ne doit jamais abandonner, proposer ses difficultés et ses doutes à l'auteur dont les ouvrages sont assez bons pour mériter la critique. C'est ainsi que l'on peut persuader sans chercher à déplaire; et c'est ce que j'ai vu souvent pratiquer à un prince aussi grand par l'étendue de son esprit que par son courage et par sa naissance, qui, n'ayant pas besoin des lumières d'autrui pour juger, ne décide jamais qu'avec des précautions infinies. Il imite en cela la sagesse du plus grand roi du monde, qui, lorsqu'il honore quelque auteur de ses judicieuses critiques, le fait toujours avec tant de bonté, qu'il pénètre le cœur en même temps qu'il éclaire l'esprit.

Quel bonheur pour les arts, messieurs, que leur protecteur auprès de ce grand roy soit pénétré de ces mêmes maximes ! il anime toujours, et il ne rebute jamais ; il sçait que rien n'élève tant le cœur des grands hommes que l'espérance de plaire à leurs supérieurs ; que les traitements gracieux que l'on en reçoit donnent de nouvelles forces et réveillent en nous ces vifs sentiments de gloire qui nous portent à la noble émulation de nous distinguer et nous élever au-dessus des autres ; que si on est assez malheureux pour ne pas réussir faute des talents que la nature donne si rarement, on est assez à plaindre sans être encore accablé par des marques de mépris.

Que serviroit-il de s'engager aux fatigues de l'étude, si l'on n'envisageoit que des dégoûts et jamais d'espérance de gloire ? Croyez-vous que ces honneurs qu'Alexandre a faits à Apelles n'aient pas beaucoup contribué à la perfection de son art ? que les distinctions éclatantes que Raphaël a reçues de plusieurs papes, aussi bien que celles dont le Titien a été honoré par Charles-Quint et par Philippe second, n'aient pas animé ces grands génies, pour leur faire produire les chefs-d'œuvre qui les font admirer ? La gloire anime la vertu : les grands princes font les grands hommes. On a vu le siècle d'Alexandre et le siècle d'Auguste, comme l'on voit celui de Louis le Grand ; et il ne seroit pas difficile de prouver que le grand monarque, sous qui nous avons le bonheur de vivre, a, pour ainsi dire, fait naître ou formé la plus grande partie des hommes illustres qui ont fait l'ornement de son règne.

On y voit du pinceau les plus grands avantages.

(69e vers de l'épître.)

Peu de gens ont une idée bien juste de ce qu'on appelle le pinceau, ni même de ce qu'on appelle peintre. Il suffit presque d'employer des couleurs et des pinceaux pour usurper ce nom ; et par là l'on confond tous les jours les peintres les plus fameux avec les plus vils artisans.

Le peintre est celui qui se sert avec art de certains moyens pour représenter au naturel quelque sujet que ce puisse être, soit qu'il existe, ou qu'il n'existe pas.

Tout ce qui imite la nature s'appelle peinture. On dit tous les jours : Homère et Virgile sont de grands peintres; quelles images n'ont-ils pas faites? On dit : Molière a tellement su peindre le caractère des hommes, que beaucoup de gens à qui il n'avoit jamais pensé ont pris pour leurs portraits particuliers ceux qu'il avoit peints d'après la nature en général; et tels ont fui ses spectacles, pour s'épargner le déplaisir secret qu'excitoient en eux les vives peintures des défauts qu'ils connoissoient avoir et qu'ils avoient eu le malheur de trop chérir.

La peinture est donc une imitation : mais afin qu'une chose puisse être appelée imitation, on doit y voir en même temps quatre choses différentes; c'est-à-dire, ce qui imite, ce qui est imité, l'instrument ou le moyen qu'on y emploie et la manière dont on l'emploie.

Ce qui imite, c'est l'art du peintre; ce qui est imité, c'est la nature même; l'instrument ou le moyen, c'est le pinceau; et la manière dont on l'emploie est une habitude de la main, facile, agréable et légère.

Cette habitude de la main que l'on appelle parmi les peintres, le pinceau, s'acquiert par la pratique; mais quand cette pratique est dénuée de la partie de l'esprit, elle est assez commune et souvent plus pernicieuse qu'utile.

Il en est de cette facilité comme des richesses qui ne sont considérables qu'entre les mains des gens sages qui savent s'en servir à propos. Il est une facilité de pinceau qui n'est pas toujours la marque d'un profond savoir; car la tête d'un homme qui sait, arrête souvent sa main; et quand on veut avoir égard à la perfection de la forme, à la finesse des caractères, au relief et à l'exacte vérité du coloris, vous le savez, messieurs, on retouche plus d'une fois le même endroit, et l'esprit ne se contente pas toujours de ce que la main a exécuté avec trop de facilité.

Non seulement on travaille avec promptitude, parce que l'on n'en sait pas assez pour travailler plus lentement, mais on a souvent envie d'aller vite par un misérable principe d'intérêt; car l'avarice contribue toujours à détruire les plus beaux arts; c'est elle qui fait courir après les biens plutôt qu'après la gloire, et qui faisant abandonner le soin de bien faire à l'envie de faire beaucoup, fait souvent quitter les études les plus

sérieuses du cabinet, pour briguer dans des antichambres par des intrigues basses, quelquefois injustes, des travaux que l'on veut ravir aux autres, en cherchant à s'accabler de plus de fardeaux que l'on n'en peut porter.

Il est permis de chercher des occasions de mettre au jour ses talents; mais il faut que ce soit par des voies nobles, et, en conservant les égards que l'on doit avoir pour les autres et pour soi-même, se mesurer selon ses forces.

Il est difficile de se distinguer dans les Beaux-Arts si l'on ne ressent dans son âme une certaine élévation qui porte à chercher la véritable gloire, et quand on a pour objet de contenter les savants sans déplaire aux ignorants, qu'on veut acquérir un nom ou même le soutenir, quand on veut enfin, en combattant les traits de l'envie, marcher avec éclat à la postérité, vous le savez, messieurs, il en coûte des soins et des veilles pour travailler ses ouvrages, et l'on est rarement content soi-même de ce qui satisfait quelquefois les autres. C'est ce qui faisoit dire à Zeuxis : « Je travaille beaucoup ce que je peins, parce que je peins pour la postérité : *Ego diu pingo, quia pingo æternitati.* » Ceux qui croient n'avoir plus rien à apprendre sont ordinairement les moins savants; car plus un homme est habile, plus il connaît l'étendue de son art et par conséquent la difficulté d'y réussir, et c'est cette difficulté qui retient la frivole rapidité de la main : cependant on a vu des peintres à qui ce talent tenoit lieu de savoir, éblouir bien des gens, qui sur la foi des autres se récrioient par prévention sur des ouvrages qui dans le fond du cœur n'auroient jamais su les toucher, s'ils s'étoient laissé aller aux lumières naturelles que donne le sens commun. Vous en voyez d'autres admirer, dans des ouvrages faits à la hâte, ce qu'ils appellent des traits hardis qui sont des coups de pinceau jetés hardiment, à la vérité, mais sèchement tirés; qui ne vont jamais à l'effet, et qui conviennent plutôt à des maîtres à écrire qu'à des peintres qui doivent avoir pour objet l'imitation de la nature, et pour but l'art de tromper les yeux.

Les peintres qui affectent ces sortes de traits hardis et qui font consister en cela la beauté de leur exécution ressemblent à ces gens hardis qui se présentent et se font jour partout, sans avoir égard aux bienséances; ils sont, en peinture, comme

sont dans les conversations ces fatigants diseurs de grands mots qui ne veulent rien dire, et qui souvent dans les disputes opposent la force de leur organe à la force de la raison. C'est ainsi qu'un torrent orageux étonne, surprend même par ce qu'il a d'affreux, mais il ne dure guère. Un fleuve fait moins de bruit, mais il coule toujours agréablement, et fait longtemps plaisir à voir.

Il faut qu'une chose soit bien pensée pour être bien dite :

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser,

dit M. Despréaux. On peut dire de même : Avant donc que de peindre, apprenez à penser ; quand l'on pense bien, les paroles viennent d'elles-mêmes se placer ; alors, plus l'on s'échauffe à parler, plus on diroit qu'il vient d'esprit, de sentiment et de ce je ne sçay quoi de naïf qui semble s'attacher aux paroles. Il en est de même de la manière de peindre, qui est proprement la parole du peintre ; le pinceau court et place vivement ses couleurs selon que le peintre sait penser et que les idées sont plus ou moins nettes dans son esprit.

C'est donc en pensant avec justesse que l'on doit commencer son ouvrage ; et c'est en pensant encore plus vivement que l'on doit l'achever. Il faut que l'esprit commence, que le jugement continue, et que l'esprit jette encore le feu qui achève et donne ce qu'on appelle la dernière main à l'ouvrage ; mais ce point de perfection, si difficile à trouver en toutes choses, ne se rencontre pas aisément par les voies trop abrégées.

Nous avons vu, dit Pétrone, la peinture décliner peu à peu, depuis que les Égyptiens ont été assez hardis pour entreprendre de l'enseigner par une méthode plus courte et plus aisée que celle de Zeuxis et d'Apelle.

C'est donc une vanité puérile que celle de se piquer d'aller plus vite qu'un autre : le temps ne fait rien à l'affaire, dit Molière. Annibal Carrache pensoit aussi de même. Un jour Sixto Badalochi ayant fait un tableau en concurrence avec le Dominiquin, se vantoit de l'avoir fait en peu de temps, pendant que le Dominiquin avoit passé au sien plusieurs mois : « Taisez-vous, lui dit Annibal Carrache, le Dominiquin l'a fait plus promptement que vous, car il l'a bien fait. »

Pour bien faire, il ne suffit pas d'aller vite; mais pour aller vite, il suffit de bien faire, dit Quintilien. Je ne prétends pas cependant condamner une heureuse facilité dans l'exécution; mais je dis qu'il ne faut pas faire un ouvrage trop promptement. Hâtez-vous lentement, dit Horace.

J'admire donc la facilité qui vient de la possession des règles, autant que je condamne celle qui vient d'une mauvaise habitude invétérée, qui tend presque toujours à les détruire.

Je sais qu'il faut prendre garde, en voulant éviter un écueil, à ne pas tomber dans un autre; car si les uns ont une vivacité mal réglée, les autres ont quelquefois une lenteur trop lourde et trop pesante : si les premiers ont besoin d'un frein qui les arrête, les autres ont, pour ainsi dire, besoin d'éperon pour les faire avancer. La grande perfection est un milieu entre ces défauts opposés.

S'il faut donc arrêter un excès de facilité qui fait négliger ses ouvrages, il faut animer une lenteur trop exacte qui rend ce que l'on fait triste, froid et languissant.

« La plupart des peintres, disoit Apelle, ne savent pas connoître ce qui est assez. »

Quand on sait bien ce que l'on veut faire, on ne fait point d'ouvrages inutiles, et l'art et le savoir s'y font remarquer en mettant chaque chose à sa place avec toute la vivacité d'un génie actif et plein de feu, qui cache par le brillant du pinceau le travail du pinceau même.

Pour les passions douces et les objets gracieux, il n'est point de goût de peindre plus charmant que celui du Corrège : son pinceau tendre et suave paroît couler d'une source vive et pure, conduit par la main des Grâces mêmes. Il est directement opposé à ce que j'ai déjà condamné dans les traits hardis et tirés; on n'y en aperçoit aucun; tout y est moelleux et fondu, même dans les plus grands ouvrages, sans qu'il en coûte rien au caractère du dessin; car c'est une erreur de croire que la sévérité du dessin consiste dans la dureté des traits, comme on le voit souvent pratiqué dans plusieurs fresques romaines et florentines, ni dans l'affectation de trancher ses contours pour se faire paroître exact et grand dessinateur : je crois voir un docteur faire parade de sa doctrine, ou un riche ambitieux étaler ses richesses. Si le savoir le plus profond n'est assaisonné

d'un certain art de plaire, il devient sec et ennuyeux, et les richesses des favoris de la fortune nous révoltent souvent, quand ils ne s'en servent que pour faire sentir orgueilleusement leur bonheur par la comparaison de nos infortunes.

Quoiqu'il faille toujours peindre tendrement, et faire perdre avec suavité les lumières dans les ombres qui les suivent, les passions vives doivent être touchées avec toute la légèreté brillante que peuvent fournir la vigueur et la facilité du pinceau; et cette facilité venant d'une imagination pleine de son sujet, y jettera un feu qui rendra l'ouvrage plein de vie. Quand l'idée est vivement remplie de son objet, alors la main ne sauroit exécuter avec trop de rapidité. Il faut promptement saisir le beau feu qui l'anime; car les objets qui doivent être animés et en mouvement, peints avec trop de langueur, font languir ceux qui les voient, et coûtent autant de peine à regarder qu'ils en ont coûté à faire.

Il faudroit tâcher de varier sa touche selon le caractère des objets que l'on veut représenter. Les objets doux, polis et luisants ne doivent pas être peints comme ce qui est brut, rude et grossier; un certain air de brusquerie de pinceau sied bien en certaines occasions.

Il faut quelquefois que les choses paroissent comme faites au hasard. On peut se ressouvenir ici de ce qui arriva à ce peintre fameux qui, peignant un cheval dans une action vive, après avoir beaucoup travaillé pour peindre l'écume de sa bouche, ne pouvant y réussir ni se satisfaire, jeta l'éponge par désespoir; mais le hasard fit ce que son travail n'avoit pu faire. L'éponge tomba si heureusement, qu'elle fit l'écume telle qu'il l'avoit imaginée. Il faut souvent négliger de certains endroits pour en faire valoir d'autres; mais dans cet air de brusquerie et de négligence qui doit venir de l'art, je le répète encore, il faut éviter les traits durs et coupés. Car on ne sauroit peindre trop moelleusement. Les ouvrages de Rembrandt qui paroissent les plus touchés, et même les plus brusqués, sont d'une recherche infinie, et sont peints avec autant de suavité et de rondeur que ceux du Corrège, où l'on n'aperçoit aucune touche. Le Giorgion est admirable pour le relief que produit son pinceau. Il ressemble beaucoup pour la fonte à celui du Corrège. Les belles choses que Raphaël a exécutées lui-même

sont, quoi qu'on en veuille dire, dans les mêmes principes. Annibal disoit que le Titien peignoit à charmer, et Raphaël à étonner. Le pinceau de Van Dyck est d'une beauté singulière, et celui du Guide d'une touche agréable et d'une légèreté spirituelle qui caractérisent partout son dessin. Ce n'est donc jamais que l'esprit qui doit faire agir la main. La manière de peindre, en mettant toujours des couleurs par des touches spirituelles qui caractérisent le dessin et le coloris, me paroît excellente. On peut ainsi détailler tant qu'on veut, conserver la pureté des couleurs, et mettre toujours de l'âme dans son ouvrage, mais il faut garder un juste milieu dans cette manière de peindre.

Je rapporterai sur cela ce que dit Vasari en parlant de trois tableaux que le Titien avoit faits pour Philippe V et qui sont à présent dans le cabinet de Son Altesse Royale M. le duc d'Orléans.

Le Titien, dit-il, peignit une Calisto et une Diane qui, se baignant à une fontaine avec ses nymphes, change Actéon en cerf.

Il peignit pareillement une Europe qui passe la mer sur un taureau. Ces tableaux sont gardés très précieusement dans le cabinet de Sa Majesté catholique et admirés pour la vivacité que le Titien a donnée à ses figures par des couleurs qui les font paroître, pour ainsi dire, vivantes et naturelles.

Il est vrai, ajoute-t-il, que sa manière de peindre est fort différente, dans ses derniers ouvrages, de celle qu'il avoit étant plus jeune, parce que les premiers sont exécutés avec un soin et une délicatesse incroyables, qui les rend également agréables, vus de près comme de loin; et les derniers, avec des coups de pinceau heurtés et des couleurs moins mêlées, de manière qu'ils ne font pas le même plaisir quand on s'en approche que lorsqu'on s'en éloigne; et cette dernière manière de peindre, qui venoit de son grand âge, est cause que beaucoup de peintres ayant voulu l'imiter et faire parade d'une grande pratique, ont fait des ouvrages de peu de valeur; et cela, parce qu'en s'imaginant mal à propos que ses derniers tableaux ont été faits sans soin et sans peine, ils se sont trompés lourdement, parce qu'on connoît, en les examinant bien, que le Titien les a fort travaillés.

Le parfait achèvement est donc de faire paroître tout ce qui est dans la nature avec une intelligence savante et agréable. Car ce n'est pas finir qu'adoucir et lécher avec affectation et froideur. Ces sortes d'ouvrages que le vulgaire appelle finis ne sont proprement que des ébauches quand le relief, l'effet et l'âme ne s'y rencontrent pas. Pour leur donner la dernière main, il faut, pour ainsi dire, les gâter; c'est-à-dire, par des coups de pinceau légers et spirituels, en ôter la fade propreté et la froide uniformité. C'est là ce qui fait la différence d'un génie froid qui copie servilement ce que souvent il ne connoît pas, ou d'un génie original qui, entraîné par une heureuse verve, répand le feu qui l'enflamme sur tout ce qu'il touche. En effet, c'est par une espèce de feu divin que l'on doit animer les corps que l'on a régulièrement formés par l'art du dessin et les charmes du coloris. Il faut, comme un autre Prométhée, y souffler un feu céleste par le secours de Minerve, comme il dit lui-même dans la tragédie de Thyeste : « Les hommes étoient créés comme les bêtes, sans intelligence et sans esprit. Je les ai désabrutis par le feu céleste que j'ai soufflé dans leur âme. »

Concluons donc que le pinceau doit être animé, sans être trop brusqué; fini, sans être sec; hardi, sans être dur; moelleux, sans être léché. Avouons que tout doit être esprit dans la peinture, et que la main ne doit que lui obéir.

Qu'on ne me reproche point d'étaler ici des maximes déjà connues et familières aux grands maîtres de l'art; les savants ne dédaignent pas d'entendre ce qu'ils savent déjà et ce qu'on leur voit pratiquer. D'ailleurs, chacun sait que je n'ai jamais eu d'autre but dans ces dissertations que de retracer à mon fils les principes que j'ai sucés, pour ainsi dire, avec le lait dans cette même Académie, et ceux que j'ai puisés parmi les plus grands hommes qui vivoient en Italie, quand j'y fus conduit, encore enfant, par un père que le mérite, la candeur et le sincère attachement qu'il avoit pour cet illustre corps vous a rendu, messieurs, presque aussi respectable qu'à moi. Trop heureux que vous ayez voulu les écouter vous-mêmes, et que vous m'ayez engagé à continuer de décrire des règles qui font naturellement l'éloge de ceux qui les exécutent avec succès, comme vous, et qui êtes en cela d'autant plus dignes de louanges que vous les exécutez sans vous en vanter. Il est bon

d'ailleurs que les étudiants sachent qu'il y a des choses qui regardent la pratique, qui s'apprennent quelquefois en voyant faire; mais qu'il y en a beaucoup qui ne s'apprennent qu'à force d'en entendre parler.

Au reste, quoique ceux qui croient n'ignorer rien prétendent que ces sortes de conférences sont inutiles, je trouve que vous les avez d'autant plus sagement établies, qu'en les rendant publiques, vous faites part de vos lumières à des personnes distinguées et déjà éprises des charmes de la peinture, en faisant naître en même temps un nouveau goût à ceux qui, éclairés d'ailleurs, n'avoient peut-être pas encore une juste idée d'un art dont l'étendue est si vaste qu'elle peut fournir longtemps matière à écrire et à s'entretenir. Ceux qui en sont savamment épris sont comme ces amants passionnés qui ne se lassent point d'entendre parler de ce qu'ils aiment.

Pour moi, messieurs, comme il se peut faire que parmi vos jeunes étudiants il s'en trouve quelques-uns qui ignoroient encore une partie des choses que j'ai dites jusqu'à présent, je serai ravi qu'ils soient assez dociles pour en vouloir profiter. Mais s'il en est parmi eux qui, ne voulant connoître de principes que leur propre habitude, s'imaginent savoir ce qu'ils n'ont jamais appris, je leur conseille d'éviter d'entendre des discours qui pourroient à la fin les guérir de cette douce maladie de l'esprit qui fait tout leur bonheur. Cela me fait ressouvenir d'un certain Trazile d'Athènes, qui tomba dans une espèce de maladie extraordinaire qui lui fit tourner l'esprit. Il alloit tous les jours au port de Pirée, s'imaginant que tous les vaisseaux qui abordoient là n'étoient chargés que de ses richesses, et il en avoit une joie extrême. Ses parents le mirent entre les mains d'un médecin qui le rétablit dans son bon sens; alors il leur dit : « Ah! rendez-moi ma douce maladie, vous me rendrez mon bonheur. »

Justesse du contour, proportion des corps.
(88e vers de l'épître.)

Les contours se forment par des lignes. Il n'y a que trois sortes de lignes : la droite, la courbe et la mixte. Plusieurs

lignes jointes ensemble forment ce qu'on appelle superficie ; et la superficie est ce qui comprend la longueur et la largeur de quelque corps que ce puisse être. Les superficies se peuvent distinguer de trois manières. Les unes sont planes et unies, les autres sphériques et concaves. La superficie plane est telle, qu'en posant une règle dessus, cette règle touchera également partout. Par exemple, une glace unie, ou la superficie d'une eau tranquille. La superficie sphérique imite le dehors d'une sphère, et la concave est proprement le contraire. Les superficies composées tiennent des superficies droites, des sphériques et des concaves.

Ce qui termine les superficies ce sont des lignes qui forment ce qu'on nomme figure en géométrie, et ce sont ces mêmes lignes qui produisent ce que les peintres appellent les contours dont les combinaisons infinies comprennent toute l'étendue du dessin, non seulement pour la peinture, mais encore pour la sculpture et pour l'architecture même, qui ne peut puiser ailleurs l'art de bien profiler. Mais comme les moulures de l'architecture sont fondées principalement sur la géométrie et qu'il n'y en a proprement que de trois espèces, c'est-à-dire des moulures carrées, de rondes et d'autres composées de ces deux premières, la combinaison des profils en architecture est bien moins étendue que celle des contours de la peinture et de la sculpture ; d'autant plus que dans ces deux derniers arts il faut, autant qu'il est possible, éviter les figures parfaites de la géométrie, principalement les angles et les ronds, surtout dans la représentation des figures animées. Car, comme nous l'avons dit ailleurs, c'est une élégance de forme, pour ainsi dire incertaine, ondoyante et semblable à la flamme, qui leur donne l'esprit qui semble les animer. Cependant la perfection des profils en architecture, aussi bien que la beauté des contours en peinture, consiste en une élégance convenable, noble, gracieuse, légère et spirituelle, que la seule excellence du goût de l'auteur peut déterminer, et dont il est presque impossible de donner des règles absolument certaines, quoique l'on en puisse cependant tirer de la justesse et de la beauté des proportions. La proportion est un juste accord des parties les unes avec les autres et avec le tout ensemble. C'est une convenance de mesure qui se trouve entre les membres et le reste du

corps. C'est ce qui produit dans tous les arts, comme dans la nature même, cette union charmante qui fait le plaisir des yeux, des oreilles, de l'esprit et du cœur. Je puis même dire, sans sortir de mon sujet, que, dans la musique, comme la proportion produit par les consonances et l'arrangement des sons différents cette divine harmonie qui charme les oreilles, elle entretient aussi par de justes ressorts la société parmi les hommes, elle règle les bienséances et les devoirs de la vie civile et nous donne la juste mesure de ce que nous devons aux autres, par rapport à nous-mêmes ; et par là, elle devient non seulement la source de la paix et des liaisons d'amitié, mais elle établit encore la règle de la prudence et de l'équité.

La proportion étant donc le principal ressort de la nature, et en formant toute l'harmonie, elle doit être le premier objet du peintre qui en est l'imitateur. Car non seulement elle est le fondement de la peinture pour ce qui regarde la perfection de la forme des corps et pour tout ce qui dépend du dessin, mais elle est encore essentielle et absolument nécessaire aux autres parties de cet art ; c'est-à-dire à la composition, aux convenances, aux mœurs, aux caractères, aux passions, au clair-obscur et au coloris.

C'est par la proportion que le peintre ennoblit même son idée et qu'en représentant les objets de la nature qui, quoique parfaite en elle-même, ne l'est pas quelquefois par accident, il s'élève en quelque sorte au-dessus d'elle, rectifiant les défauts qu'il peut y trouver et ajoutant de nouvelles beautés à celles qu'elle lui présente. De là, naît cette régularité noble et touchante qui, attirant le respect et l'admiration, fait une impression si vive dans nos cœurs, qu'elle surprend, frappe et saisit sans qu'il soit possible de s'en défendre et dont l'examen, la raison, le temps même augmentent encore la force et le pouvoir.

Qu'on ne s'étonne pas si la savante Grèce et les nations maîtresses du monde ont autrefois élevé la peinture et la sculpture à un si haut degré de gloire, puisque ces deux beaux arts étant la force des proportions, et par conséquent du dessin, il faut que tous les autres qui ont rapport au dessin viennent puiser chez eux leurs plus solides beautés. Combien de personnes distinguées dans différents genres doivent le fondement

de leur savoir aux études qu'elles ont faites dans cette Académie! Combien d'hommes fameux, messieurs, ont su profiter de vos leçons pour faire refleurir tous les Beaux-Arts, non seulement en France, mais presque dans toutes les parties du monde? Personne ne l'ignore, et tous font gloire de le publier.

Je ne feindrai pas de le dire, et vous devez vous en souvenir. L'architecte qui, de nos jours, a rempli une si brillante carrière, et qui, à la tête de cette Compagnie, a succédé à une place qui n'avoit été remplie que par un cardinal, un chancelier de France et des premiers ministres; et qui l'est encore aujourd'hui par un des plus grands seigneurs du royaume, ce fameux architecte, dis-je, s'est souvent fait honneur, en parlant à vous-mêmes, de s'être formé dans votre école.

Ne sait-on pas, en effet, que c'est sur la structure du corps humain, qui est le principal et le plus noble objet de la peinture et de la sculpture, que l'architecture a fondé ses justes mesures, et cette noble harmonie qui fait la plus grande beauté de ses pompeux édifices et des monuments qu'elle élève. C'est sur ces proportions que les ordres d'architecture ont été déterminés; ainsi, pour imiter cette vigueur mâle et robuste qui se trouve dans les corps des hommes bien faits, dont la hauteur est ordinairement égale à six de leurs pieds bien formés, les anciens ont fait un ordre dont la hauteur des colonnes était sextuple de sa grosseur, avec des membres et des moulures simples et majestueuses, et ils ont appelé ce premier ordre *Toscan,* parce que c'est aux environs de Florence que les peuples de Lydie l'ont mis en usage, lorsqu'ils vinrent s'établir dans la Toscane.

Pour imiter la proportion des plus beaux corps des jeunes hommes qui ont ordinairement plus de six de leurs propres pieds de hauteur, ils firent un second ordre de colonnes, dont la hauteur étoit sextuple de leur grosseur, avec des membres et des moulures plus ornées que celles de l'ordre Toscan, parce que les jeunes hommes ont quelque chose de plus élégant et de plus gracieux, dans la structure de leur corps, que les hommes plus avancés en âge et plus vigoureux; et on lui donna le nom d'ordre *Dorique,* parce que les Doriens bâtirent autrefois à Argos un temple en l'honneur de Junon, sur les proportions de cet ordre.

Ensuite, pour imiter la proportion du corps des femmes, dont la hauteur est presque égale à la longueur de huit de leurs pieds, ils établirent un troisième ordre auquel ils donnèrent une hauteur octuple de leur grosseur, avec des ornements plus délicats; et cet ordre fut appelé *Ionique,* parce que les Grecs s'en servirent pour bâtir le temple d'Éphèse, étant passés en Asie sous la conduite d'Yon d'Athènes.

Ils en firent après un autre auquel ils donnèrent une hauteur égale à neuf de ses grosseurs, avec des membres beaucoup plus délicats, à l'imitation du corps des filles qui est plus délicat que celui des femmes; et, parce qu'il fut d'abord exécuté à Corinthe, on le nomma *Corinthien.* L'Italie imagina ensuite l'ordre composé, dont la hauteur contient dix grosseurs et auquel les membres et les moulures des autres ordres peuvent convenir. Le tout ensemble d'un ouvrage se forme par les diverses parties qui le composent; cela est commun à la peinture, à la musique, à la poésie et à l'éloquence. Les corps ont des membres différents, et ces membres différents doivent avoir leur correspondance et leur symétrie; car la symétrie jointe à la proportion fait l'ordre, l'arrangement et la majesté. Si vous posez une tête gigantesque sur un petit corps, un petit bras avec un autre bras trop grand; un grand pied avec de petites jambes; si, dans la même tête, vous mettez un grand œil vis-à-vis d'un petit, que l'un soit plus haut ou plus bas que l'autre; si vous assortissez les membres d'un jeune homme à ceux d'un vieillard; des parties maigres avec d'autres plus grasses; la tête d'une fille avec des bras d'un homme robuste; enfin, si vous tombez dans ces disproportions et ces fautes d'égalité et de correspondance, vous ne produirez jamais que des monstres et des objets désagréables à voir. Il faut non seulement éviter ces disproportions dans les formes, mais aussi dans les couleurs et ne pas mettre une tête blanche sur un corps brûlé du soleil : de même qu'en architecture on ne peut donner à chaque ordre que des ornements convenables à sa proportion. Il faut aussi proportionner les vêtements aux caractères et aux âges; ne pas habiller un héros et des vieillards de taffetas et des jeunes filles avec de lourdes étoffes. Soyons donc attentifs à ne pas tomber dans les erreurs que l'on appelle souvent, mal à propos,

des négligences et des minuties; ce qui paroît un rien a quelquefois de grandes suites.

Il en est des erreurs de proportion comme de celles de l'arithmétique et des mœurs mêmes. Une petite faute en attire souvent d'autres qui deviennent irréparables. Gardez-vous de tomber dans le défaut de ce sculpteur dont parle Horace, qui savoit admirablement finir les ongles de ses statues, imiter le naturel et la légèreté des cheveux, mais dont les statues en gros étoient mauvaises, parce qu'il ne savoit pas faire un tout bien composé, et dont les parties fussent d'accord.

Que d'un art délicat, les pièces assorties
Ne fassent qu'un beau tout de diverses parties.

C'est M. Despréaux qui le dit, et c'est la raison même qui parle par sa bouche. Que cette remarque peut fournir de réflexions utiles pour toutes les parties qui composent un tableau ! car si le détail agréable fait le plaisir des yeux et de l'esprit, lorsque le tout est heureusement disposé, et qu'on n'a pas mis en un lieu ce qui auroit dû être placé ailleurs : ce même détail devient souvent insipide, quelque beau qu'il soit, quand la composition est mauvaise, que le clair-obscur est mal entendu, que le faux accord des couleurs blesse les yeux, et qu'il règne partout une disproportion et une fausseté de caractères et de passions qui choquent la raison et glacent en quelque sorte tout l'ouvrage ; car il faut aussi de la proportion entre les sujets et les expressions; on doit encore proportionner les ornements, les passions, les gestes, les mouvements et les attitudes au sexe, aux âges et aux caractères différents. Il ne faut pas peindre la sagesse d'un vieillard dans un jeune homme vif et impétueux. La simplicité naïve d'un enfant ne convient pas à l'âge viril; et l'enjouement de la plus riante jeunesse ne caractériseroit pas un vieillard sage et modéré. Si les caractères doivent être variés, la proportion ne doit pas être aussi la même dans tous les corps; et c'est en cela que Raphaël s'est infiniment distingué; car non seulement il a su varier dans les différents caractères, mais il a encore su éviter l'uniformité dans les mêmes, juste et sage imitateur de la

nature, qu'il a toujours envisagée comme son principal objet. La beauté même doit être variée par les diverses proportions; on peut être touché par des attraits différents; il y a des beautés dont on peut rendre raison, et d'autres qui sont arbitraires, quoiqu'elles paroissent positives à ceux qui en sont touchés et qui sont frappés de certains traits, en faveur desquels ils sont prévenus. Quelquefois la grande beauté d'une partie fait aimer le tout ensemble; souvent un je ne sais quoi qui plaît fait passer des irrégularités de proportion pour des choses parfaites; il faut d'ailleurs observer dans les règles de la beauté ce qui convient à chaque âge; car, de même que les saisons différentes ont chacune leur beauté particulière, chaque âge a sa beauté différente; c'est sur cette connoissance de tant d'effets variés dans la nature que le peintre doit fonder le bon goût qui le doit distinguer dans ses ouvrages. Il ne suffit pas de s'en tenir aux règles ordinaires que l'on ne doit cependant pas ignorer, et que l'on doit soigneusement observer si l'on veut éviter le blâme; il faut encore, par l'excellence de l'esprit et du jugement, s'en faire de nouvelles, pour arriver aux perfections qui méritent des louanges. Pour avoir évité des fautes, dit Horace, ai-je pour cela mérité des louanges? En effet, combien de peintres dessinent d'un goût sec, mesquin, froid, pauvre et insipide, sans faire de fautes trop marquées; qui n'ignorent pas l'anatomie, et qui savent par cœur les mesures du corps humain, telles qu'elles sont écrites dans plusieurs auteurs, dont je ne ferai point ici un détail qui deviendroit trop long, et peut-être inutile. Je me contenterai de dire qu'un des plus sûrs moyens pour connoître les mesures des membres dans tous les animaux, c'est d'étudier à fond l'ostéologie, parce que les os sont les parties principales qui soutiennent, pour ainsi dire, le bâtiment du corps, et qu'ils sont à son égard ce qu'est la charpente à l'égard d'un édifice. Mais les os doivent être revêtus de muscles qui donnent à ces différentes parties leurs propres grosseurs. En s'appliquant à connoître leurs situations, leurs enchaînements et leurs fonctions particulières, on connoîtra ceux qui doivent s'enfler et ceux qui doivent être relâchés; ceux qui doivent agir dans certains mouvements, et ceux qui sont sans action; car leurs formes diverses dépendent de leurs actions différentes. Par cette étude

nécessaire pour s'assurer des mesures et des proportions du corps humain, on pourra établir la base solide du grand art du dessin. Gardons-nous cependant que cette recherche exacte de l'anatomie ne nous porte à prononcer les muscles d'une manière trop sévère et trop sèche; car les plus grands maîtres, surtout ceux de l'école florentine, sont souvent tombés dans cet excès. Michel-Ange, qui a quelquefois égalé les Grecs dans la sculpture et dans l'architecture, est moins heureux dans la peinture, à laquelle il s'est également appliqué, parce qu'il s'y est trop laissé emporter à l'affectation de faire également ressentir tous les muscles. Il semble qu'il ait oublié quelquefois qu'il y a une peau qui couvre; que ces muscles doivent être plus ou moins sensibles selon les actions différentes, selon les sexes et selon les âges. Il n'est pas, à la vérité, tombé dans le même défaut dans ses ouvrages de sculpture, qui sont les monuments les plus solides de sa gloire.

La peinture ne se borne pas aux proportions que la géométrie détermine dans les autres arts, qui par le secours de la matière, que l'on augmente ou que l'on diminue, rendent les corps réels et effectifs, tels qu'ils sont dans la nature. La peinture, par une apparence trompeuse, en faisant toujours paroître ce qui n'est point, enchante et séduit également les yeux et l'esprit. Non seulement elle a besoin pour cet effet des règles certaines de la perspective qui la distinguent et sans laquelle elle ne peut jamais rien produire; il faut encore qu'elle ajoute à cette science l'artifice des jours et des ombres régulièrement observés et ingénieusement disposés; car la peinture, sans l'effet du clair-obscur, est aussi imparfaite que la musique sans parties. Cela est d'autant plus vrai que la proportion est la règle des accords, comme du clair-obscur.

Concluons donc que la proportion étant le fondement, non seulement du dessin mais presque de toutes les parties de la peinture, on ne sauroit trop s'appliquer à en connoître les principes. Jeunes élèves, étudiez donc tout ce qui peut vous y conduire; c'est-à-dire la géométrie, l'anatomie et la perspective; mais ajoutez encore à cette étude la connoissance parfaite de la nature. Mettez-vous fortement dans l'esprit que la pratique sans la science ne fait qu'un simple

ouvrier, mais que la science jointe à la pratique fait le peintre; car, de même qu'il y a beaucoup de différence entre un discoureur et un orateur, on peut dire qu'il y en a beaucoup aussi entre un homme qui peint et un véritable peintre. La facilité de la main, quand elle n'est pas soutenue de l'art, est le talent de beaucoup de gens médiocres, souvent des plus téméraires. On a beau dire que le long usage est quelquefois le plus sûr de tous les maîtres : il donne plus de facilité que de justesse, et cette facilité ne nous remplit que trop d'une orgueilleuse témérité qui est souvent la cause de notre chute.

En effet, combien a-t-on vu de jeunes gens qui sembloient promettre un avenir éclatant, qui pour avoir abandonné l'étude, et s'être trop fiés à leurs talents naturels, ont tellement fait perdre les hautes idées qu'ils avoient données, que leur nom s'est tout à coup effacé de la mémoire de ceux qui les avoient vantés avec le plus de chaleur. Que l'idée d'un précipice dans lequel il est si facile de tomber arrête la course impétueuse de la trop bouillante jeunesse! Laissez-vous retenir par les réflexions, l'étude et la raison. Songez que la nature, sans le secours de l'art, ne produit quelquefois que des ronces, où l'on espéroit voir naître des fleurs et des fruits; et que ce n'est qu'en les unissant que l'on peut trouver la perfection que l'on doit envisager, quand on veut se faire une réputation qui soit à l'épreuve des temps. Car, par rapport à la postérité, rien de ce qui n'est pas achevé n'est commencé.

Un peintre qui se flatte en son orgueil extrême,
Connoissant peu son art, se connoist peu lui-même;
Et charmé de l'encens dont on vient l'entester,
En nourrit ses défauts, loin de les rejetter.
(33e, 34e, 35e et 36e vers de l'épître.)

C'est le défaut de l'amour-propre qui arrête ordinairement le progrès de nos études. Comme on s'aime toujours trop, on se flatte toujours trop aisément; et l'on est souvent satisfait de soi-même quand on est fort éloigné de contenter les autres.

Il n'est que trop ordinaire d'accompagner un mérite mé-

diocre d'une vanité démesurée; mais on a beau s'applaudir sans cesse, briguer des voix, ramasser des suffrages, dicter ses éloges et vouloir bâtir les prétendus monuments de sa gloire sur les ruines de ceux qui nous déplaisent, si cette vanité impose, et éblouit quelquefois la multitude peu éclairée, le temps lève à la fin le voile de la vérité, et cette même multitude désabusée se trouve tout à coup surprise et quelquefois honteuse elle-même de s'être laissé séduire trop grossièrement.

Quelque mérite qui brille en nous, non seulement il n'est pas séant de le publier aux autres, mais il est très dangereux de se le persuader à soi-même. Car cette idée flatteuse qui nous enchante et nous endort est une sirène qui nous fait à la fin périr. La vaine confiance que nous avons en notre capacité nous fait languir dans une malheureuse indolence et nous empêche en nous flattant de chercher la perfection que nous croyons avoir déjà trouvée. Plus de soins, plus d'études; on ne consulte plus ni la nature ni la raison; on ne doute jamais de rien; l'embarras du choix n'occupe plus; tout ce qui naît sous les doigts contente également par la seule raison que l'on en est l'auteur, et l'on s'abandonne à la fin à une routine dangereuse qui dégénère de jour en jour et que l'on se persuade être la véritable possession des règles d'un art qu'on n'a pas encore eu le temps de connoître. L'on croiroit faire tort à sa réputation et se trop abaisser si l'on cherchoit à profiter encore des ouvrages et des lumières de ces respectables anciens qui doivent toujours servir de guide; on écoute avec peine l'équitable voix qui les admire et l'on prend un plaisir secret à entendre celle qui les méprise. Tant il est vrai que nous avons peine à aimer ceux qui nous forcent à les admirer. Car on s'efforce toujours à diminuer leur mérite pour les mettre, s'il se peut, au niveau de notre médiocrité, et cela, toujours par un principe d'orgueil d'ou naît cette basse jalousie qui est en nous, qui fait qu'on croit qu'on nous veut arracher ce qu'on donne à ceux que l'on loue, et qu'au contraire on nous donne ce qu'on ôte à ceux que l'on blâme. C'est ce qui fait que, lorsqu'on se pardonne tout à soi-même, on ne pardonne rien aux autres, ou, du moins, qu'on se plaît à retrancher d'un côté les louanges qu'on ne peut leur refuser d'un autre. Car si l'on est

obligé d'avouer qu'ils ont quelques talents, on étale avec précipitation les plus grands défauts qu'on croit trouver en eux, en bégayant avec un ton foible lorsque l'on loue, et en élevant fortement la voix quand on a le plaisir de blâmer. Efforts inutiles! car vouloir détruire la réputation établie des grands hommes, c'est ressembler à ces flots irrités qui paroissent follement vouloir abattre d'inébranlables rochers contre lesquels ils viennent toujours se briser en gémissant.

L'envie succombe à la fin sous le poids du mérite, et l'homme qui s'élève par la vertu accable, dit Horace, du seul poids de sa gloire, le mérite de ceux qu'il laisse en arrière. Pindare dit que le mérite est comparable au liège qui revient toujours sur l'eau, quelque effort que l'on fasse pour l'y plonger. Plus un homme connoît les difficultés de son art, et plus son discernement est exquis, plus il se fait d'honneur d'être indulgent pour les autres et sévère pour lui-même; plus il a fait de chemin dans la longue carrière de la peinture, plus il a fait de découvertes, et plus il voit par ses propres lumières combien il est encore éloigné de la perfection que la gloire lui propose.

J'ose même avancer dans cette célèbre Académie, en présence des plus illustres peintres de l'Europe, leur savoir et leur modestie m'excitent même à le dire, oui, messieurs, personne ne peut, sans une vanité condamnable, se vanter de posséder également toutes les connoissances et les talents divers que demande la peinture; un peintre qui voudroit se le persuader se rendroit digne de ce qui se disoit si communément chez les anciens : qu'il n'y a personne de plus hardi et de plus content de soi-même qu'un méchant peintre et un méchant poete, et cela parce qu'ils ne connoissent ni leur ignorance ni la vaste étendue de leur art.

Si l'idée d'un auteur ne va plus loin que ses productions, il est difficile qu'il puisse corriger ses défauts et ajouter de nouvelles beautés à ses ouvrages. Le plus habile est toujours le plus timide. Qui est le peintre jaloux de sa gloire qui ne demeure pas étonné, peut-être même effrayé, à la vue d'une superficie plate ou d'une toile nue sur laquelle il doit créer tant de choses diverses? Faire paroître ce qui n'est point? Former des corps sans matière et des corps qu'il doit rendre vivants

par la force d'un génie heureux et abondant? Quelque savant que l'on soit, peut-on toujours compter sur ces moments favorables où le génie échauffé, pour ainsi dire, par Minerve elle-même, répand ce feu brillant et nécessaire pour inventer heureusement? Peut-on répondre toujours de rassembler en même temps dans son esprit cette justesse et cette force d'idée nécessaire pour prévoir tout à la fois, en composant, ce qui convient à l'économie et à la disposition de tout l'ouvrage, et en faisant le choix des attitudes convenables à l'expression et à la beauté du dessin, prévoir par la manière de disposer sa lumière et ses groupes l'effet des masses et du clair-obscur et en même temps le choix des couleurs pour produire tout à la fois, par l'harmonie et l'aimable repos des yeux, un effet qui puisse également plaire, toucher et surprendre.

Car il ne faut point se flatter : si vous n'avez tout cela présent à l'esprit, en composant la vaste machine de votre tableau, vous travaillez en vain. Ce ne sera plus qu'une confusion et un chaos épouvantable que votre composition : tout y paroîtra froid et languissant, tout vous éloignera du plaisir des yeux et de l'esprit; vous aurez beau dessiner juste, colorier et peindre agréablement, vous perdrez tout l'effet de ces charmes si l'invention, l'ordre et l'arrangement ne servent de base solide à votre ouvrage.

Il en est de cela comme d'un orateur qui, dans un discours fleuri, chercheroit à flatter l'oreille de ses auditeurs par des périodes bien mesurées et des fleurs de rhétorique semées au hasard, sans avoir eu égard à l'ordre et à la composition et à convaincre leur esprit par la force de la raison. Car tout discours qui manque de solidité n'a ni force ni grâce, et les paroles les plus belles qui sont vides de choses sont toujours vaines. Comme les premiers pas qu'un jeune homme fait dans le monde décident presque de tous les autres, de même les premiers traits qui tracent l'idée et la composition d'un tableau sont les présages de sa beauté, et par ces commencements les connoisseurs prévoient bien souvent ce qu'il deviendra.

Il faut donc, avant que de commencer à prendre le crayon, que l'esprit se remplisse des plus belles idées et que l'art, par une sage disposition, arrange et place dans leur propre lieu toutes les parties différentes pour en former un beau tout. Eh!

qui peut assez présumer de son génie pour compter toujours sur des idées qui viennent, la plupart du temps, d'un hasard heureux et favorable, qui refusent souvent de venir quand on les appelle et qui se présentent quelquefois quand on ne les cherche plus. Cela doit humilier les plus habiles; aussi sont-ils ordinairement les plus modestes.

De combien de connoissances diverses l'esprit du peintre parfait ne doit-il pas être orné? Non seulement il devroit avoir une grande teinture des humanités, mais il devroit être un peu rhétoricien, pour se servir des mêmes règles dont se sert l'orateur, pour parvenir, comme lui, à instruire, à plaire et à toucher le cœur. Ce sont ces trois choses qui contribuent le plus à la force de la peinture et que l'on devroit chercher avec le plus de soin et auxquelles on fait souvent le moins d'attention.

Le grand peintre doit être poète; je ne dis pas qu'il soit nécessaire qu'il fasse des vers, car on peut même en faire sans être poète; mais je dis que non seulement il doit être rempli du même esprit qui anime la poésie, mais qu'il doit nécessairement en posséder les règles, qui sont, comme je l'ai déjà dit ailleurs, les mêmes que celles de la peinture; car la peinture et la poésie sont deux sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur secours. La peinture doit faire pour les yeux ce que la poésie fait pour l'oreille; elles ont toutes deux les mêmes principes, les mêmes idées, le même objet et le même enthousiasme.

Le grand peintre doit-il ignorer l'histoire sacrée, profane et fabuleuse? N'a-t-il pas besoin de la géographie, de la géométrie et de la perspective? On sait combien l'architecture lui est nécessaire : il ne peut trop la cultiver; il doit être physicien pour connoître la nature. Peut-il être sûr de représenter parfaitement les choses dont il ne connoîtra ni les causes ni les effets? S'il n'a quelque teinture de cette partie de la morale qui donne la connoissance des passions, comment saura-t-il tracer des images sensibles des mouvements de l'âme? Comment saura-t-il peindre la joie, la tristesse, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine, la crainte, et les autres passions qui troublent et agitent le cœur humain? Car non seulement il doit connoître l'homme extérieur par l'étude des proportions et celles de l'anatomie, mais il doit fouiller jusques dans son âme

par le secours de la philosophie. Comment saura-t-il peindre les caractères, s'il n'a quelque connoissance des règles de la physionomie ? Les règles générales de la composition de la musique ne doivent pas être inconnues au peintre. L'harmonie qui se fait par la proportion des sons est fondée sur les mêmes principes que celle des proportions des corps, des degrés de lumières et des diverses nuances de couleurs.

Les règles de la déclamation sont nécessaires à la peinture pour accorder les gestes avec l'expression du visage. Le peintre, ne pouvant malheureusement donner la parole à ses figures, doit y suppléer par la vive expression des gestes et des actions dont se servent ordinairement les muets pour se faire entendre.

Les peintres doivent avoir quelque connoissance de l'art des ballets, non seulement pour le choix noble et gracieux des attitudes, mais aussi pour imiter en partie ces pantomimes si célèbres parmi les Grecs, qui avec des pas réglés enseignoient l'histoire : les pieds et les mains y parloient, et il y avoit un si grand art et une expression si vive dans leurs postures, que les spectateurs déchiffroient aisément les circonstances mêmes les plus mystérieuses des actions de leurs divinités.

L'on ne finiroit point si l'on vouloit détailler toutes les connoissances nécessaires à la peinture. Cependant tout ce savoir deviendra inutile, si l'on n'a l'art de le bien ménager, comme j'ai déjà dit, par l'ordre et l'économie de tout l'ouvrage, par la beauté et la sublimité des pensées, par la manière noble et majestueuse de traiter ses sujets, en remplissant dignement la vérité de l'histoire, en rendant les mœurs, les pays et les coutumes, par une expression enfin vive et noble, et par une exécution agréable et aisée, en répandant partout une aimable abondance et une agréable variété avec un goût exquis de ce qui peut plaire ou déplaire, ennuyer ou intéresser.

Je ne crois pas que l'idée que je donne ici d'un peintre parfait paroisse exagérée, puisque l'on ne peut disconvenir que non seulement elle ne sort point des bornes de la vérité, mais qu'on peut encore y ajouter beaucoup de choses. J'avoue que j'en fais un homme orné de grandes qualités; mais on doit se souvenir que je donne ici l'idée d'un grand peintre. Si l'on m'objecte que peu, même des anciens qui ont mérité la plus

éclatante réputation, ont acquis ce haut degré de perfection, je répondrai qu'il en est peu d'entre eux auxquels il n'ait rien manqué; et c'est ce qui doit faire rentrer en eux-mêmes ceux qui disent hautement qu'ils savent leur art et qu'ils n'ont rien à apprendre. Les Léonards, les Raphaëls, les Michel-Anges, les Alberts, les Dominiquins, les Rubens, les Poussins, qui sont ceux qui ont le plus rassemblé de connoissances diverses, étoient bien éloignés de présumer ainsi d'eux-mêmes. Les anciens, en mettant leurs noms sur leurs ouvrages, mettoient toujours : « je faisois, » et jamais « j'ai fait », n'étant jamais contents d'eux-mêmes et le voulant faire entendre à la postérité.

Ces grands hommes étoient trop savants pour ne pas connoître qu'ils ne savoient pas tout. Dans tous les arts, les esprits médiocres et bornés, non seulement ne connoissent point l'étendue de leur art, mais ils ne se connoissent pas souvent eux-mêmes; moins occupés de ces réflexions que d'assurer leur fortune, ils sont moins touchés d'être véritablement savants que d'acquérir la fausse réputation de l'être. Car, s'ils s'aperçoivent que les bons juges refusent de leur accorder les suffrages qu'ils prétendent, et que ce petit nombre qui pèse équitablement le bon et le mauvais ne leur est pas favorable, ils n'épargent rien pour éblouir et gagner ceux qui ont moins de lumières, et cherchent par mille ressorts à se faire admirer de la grossière multitude. Alors on prend le ton affirmatif; on décide hardiment en sa faveur; et l'on se forme la douce habitude de croire, avec la meilleure foi du monde, tout le bien que l'on dit de soi-même et que l'on veut persuader aux autres. Combien de gens sont crus savants sur leur parole par l'aveuglement du peuple ignorant? Car le nombre des mauvais connoisseurs est, je crois, dans tous les arts, beaucoup plus grand que celui des juges éclairés. C'est pourquoi Sophocle, poète tragique, rencontrant un jour un autre poète tragique qui avoit souvent remporté sur lui le prix de la tragédie par les suffrages du peuple, lui dit agréablement : « N'as-tu point de honte de m'avoir si souvent vaincu par la pluralité des voix? » Ces vains applaudissements sont d'autant plus dangereux que les ignorants zélés frappent toujours à faux, et nous admirent souvent sur les plus grands défauts de nos ouvrages. De là, nous tirons des conséquences fausses sur ce qui peut plaire et

déplaire à ce qu'on appelle le public; et nous chérissons avec tendresse des défauts que nous voyons applaudir tous les jours par des flatteurs dangereux, qui, comme dit Horace, se récrieront à tout moment : cela est beau; cela est admirable; cela est divin : ils sont extasiés, ils pleurent de tendresse, ils sautent sur leur siège, ils battent la terre du pied; en un mot, comme les gens qu'on louoit pour pleurer aux funérailles, disant et faisant beaucoup plus de choses que ceux qui étoient véritablement affligés, tout de même, les flatteurs sont bien plus émus que les amis sincères. Voilà comme la louange servile nourrit souvent l'orgueil et l'ignorance en flattant d'une manière basse et fausse.

Vous donc, jeunes étudiants, à qui la naissance a donné un génie assez heureux pour entrer avec succès dans la longue carrière de la peinture, évitez tout ce qui peut flatter l'amour-propre; c'est l'écueil le plus dangereux de l'étude. Mais il vous sera facile de vaincre cet obstacle, si vous apprenez à bien connoître les difficultés et l'étendue de votre art. J'avoue qu'en me représentant ces idées et en travaillant pour vous les mettre au jour, j'ai travaillé à m'humilier moi-même. Faut-il que l'on ne commence à entrevoir le but que lorsque l'on sait que l'on n'a plus assez de temps pour pouvoir y arriver! Ménagez donc les moments précieux de votre jeunesse. Car l'on peut appliquer avec grande raison à notre art ce qu'Hippocrate disoit du sien : « L'art est long, et la vie courte ». L'expérience est difficile; mais ne vous rebutez pas dans votre course. Les trésors de la peinture sont immenses; ils peuvent enrichir différemment beaucoup de gens. Il y a plus d'un laurier, plus d'une couronne au Parnasse; et les équitables dispensateurs des grâces imitent sagement le héros de Virgile, qui dans les jeux qu'il fit célébrer en l'honneur d'Anchise son père, après avoir donné le premier prix au vainqueur, en donnoit deux autres, quelquefois trois à ceux qui en avoient le plus approché.

Cherchez dans le Corrège une grande manière;
Le grand goût du dessin, un heureux choix du beau.

(58e et 59e vers de l'épître.)

La grande manière, ou ce qu'on appelle le grand, vient d'une élévation d'esprit naturelle que nous avons en nous; et c'est plutôt un présent du ciel qu'une qualité que l'on puisse

entièrement acquérir pour ce qui regarde la grandeur des idées et la beauté de l'imagination. Mais comme le grand se trouve aussi dans les autres parties qui sont de l'art, examinons-les, et voyons si l'on ne peut pas trouver quelques règles pour y parvenir.

Le grand se trouve dans le choix du sujet et dans la manière de le traiter; dans la disposition, dans l'expression et dans le goût de dessin.

Quand le peintre est maître de choisir son sujet, comme il doit toujours tâcher de l'être, il doit avoir grande attention à choisir des événements grands, célèbres et singuliers, dont l'action soit vive et caractérisée.

Quand dans le choix d'un sujet on peut au grand joindre le pathétique, on en doit attendre un succès heureux. Quoique le grand frappe l'esprit et le goût, il n'est pas permis à tout le monde d'en sentir les beautés; mais quand les passions y sont jointes et qu'elles sont maniées avec force, elles font un effet général sur tous les spectateurs. Le pathétique gagne le cœur plus promptement que le grand ne touche l'esprit. Joignez à cela que l'on peut frapper l'esprit sans toucher le cœur, et qu'on ne peut toucher le cœur sans aller à l'esprit.

Comme il n'y a point d'action sans circonstance, on pourra sans doute arriver au grand, si l'on sait avec art choisir les plus considérables, en les liant ensemble pour en faire un beau tout. Non seulement un grand peintre ne doit rien faire entrer dans son sujet qui ne concoure avec l'action principale de son tableau, mais il faut que tout contribue à en augmenter encore la force et le caractère. Tout ce qu'on ajoute au sujet doit accroître et embellir l'ouvrage, mais le grand ne veut rien de superflu.

Gardez-vous, surtout dans les sujets qui regardent les mystères de la religion, d'introduire des circonstances basses ou puériles qui en défigurent le caractère. Tout y doit inspirer le respect et la sainteté.

Je ne saurois comprendre comment le Dominiquin a pu tomber dans ce défaut, dans un tableau qu'il a peint à Saint-André de la Valle à Rome, où il a représenté le martyre de ce saint. Il a introduit dans cette sainte tragédie un soldat qui, en faisant un effort pour tirer une corde, tombe à la renverse,

et donne occasion aux autres de rire et de se moquer de lui. Cela me paroît fort condamnable, surtout à ce grand peintre qui pensoit ordinairement avec tant de grandeur et de justesse. Une circonstance si basse et si burlesque est indigne de la majesté du sujet et donne absolument dans le petit. C'est mêler le bas comique au tragique le plus touchant, et mettre un pied dans le cothurne et l'autre dans l'escarpin.

Cela fait voir qu'autrefois on faisoit de grandes fautes; mais dans les arts on est porté à pardonner tout aux morts, et l'on ne passe rien aux vivants.

Quand les circonstances basses sont absolument essentielles et nécessaires au sujet, il faut avoir l'art de les placer de manière qu'elles n'occupent que les endroits du tableau les moins considérables, et qu'elles servent à relever la beauté de l'action, qui doit être toujours dans le milieu de la scène et sous la plus éclatante lumière. Quelle petitesse ridicule ne seroit-ce pas dans un tableau de la Nativité du Sauveur, de mettre les animaux de l'étable; de mettre, dis-je, ces animaux au milieu du tableau, occupant la place la plus digne, et faisant partie d'un spectacle si grand et si saint! Si l'on doit sauver les basses circonstances dans les sujets où l'on ne peut les éviter, quel défaut n'est-ce pas de les introduire mal à propos, de les mettre en beau jour, et d'en faire quelquefois le principal objet de son ouvrage, quand elles sont directement opposées à la dignité du sujet que l'on veut traiter! Mais quelques règles que l'on puisse établir sur cette matière, elles seront toujours infructueuses, si elles ne sont soutenues par le jugement et la délicatesse de l'esprit de celui qui travaille.

Non seulement donc il ne faut point faire entrer d'épisodes étrangers, mais tous ceux qui sont du sujet y doivent être placés à propos; et c'est là ce qu'on appelle la disposition ou la composition.

La disposition d'un tableau est une juste distribution de plusieurs parties différentes, mises tellement à leur propre lieu qu'elles forment une agréable liaison des unes avec les autres, en se prêtant un secours mutuel pour se faire valoir également.

En vain le génie se rempliroit des idées les plus vives et les plus sublimes, si la disposition ne les place dans leur lieu naturel. Sans cet ordre, un tableau ne seroit qu'un amas confus

de figures qui fatigue les yeux et l'esprit. Mais cet ordre ne doit pas être un arrangement affecté; il faut que les objets se trouvent placés si ingénieusement qu'il semble qu'un heureux hasard les ait mis où ils se trouvent. Il faut cacher l'art par l'art même. Ce qui est grand paroît facile; et ce qui paroît facile est le plus difficile à faire. Ce n'est que par les règles et les préceptes de l'art qu'on y peut arriver. Si quelquefois un esprit sublime, entraîné par l'impétuosité de sa veine, semble vouloir franchir les bornes de l'art même, ce n'est que pour l'embellir encore, et pour y mieux rentrer.

C'est lui qui vous dira par quels transports heureux,
Quelquefois, dans sa course, un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Il ne faut pas attendre que la règle produise l'enthousiasme qui fait le grand; mais il faut que la règle justifie l'enthousiasme.

La variété et l'abondance font un grand agrément dans la composition; mais il faut en cela n'être ni prodigue ni avare, et conserver toujours le caractère et les bienséances. Il est tellement nécessaire pour le grand goût d'éviter la confusion des objets, qu'il vaut mieux encore laisser quelque chose à désirer que de rassasier les yeux par un superflu rebutant. Il faut en cela beaucoup de justesse et de goût; faire un choix ingénieux et sage des incidents qui peuvent entrer dans son sujet; prendre les plus intéressants et les plus piquants, les disposer avec art, et rejeter tout ce qui peut y être inutile, fade ou puéril.

Il est des sujets dont la dignité consiste dans la simplicité. De même qu'il est de la majesté d'un prince de s'exprimer bien en peu de paroles : de même, dans de certains sujets, le peu de personnages jette autant de grandeur que la variété sait répandre de grâce dans les autres.

Dans les sujets graves, de cérémonie, ou autres semblables, il faut quelquefois un air d'arrangement, et c'est souvent ce qui en fait le grand et le majestueux; mais cet arrangement doit cependant avoir un contraste doux, sage, et pour ainsi dire imperceptible. Consultez là-dessus le divin Raphaël;

voyez comme il a traité la Dispute du Saint-Sacrement; son École d'Athènes, sa Cène, sa Pentecôte, et ses Actes des apôtres. Quelle unité d'action, quelle docte simplicité; quelle grandeur, quelle noblesse et quelle majesté!

C'est en cela que ce grand homme, en s'éloignant toujours de ce qu'on appelle mal à propos goût pittoresque, s'est rendu le plus grand peintre du monde.

Dans les batailles et dans les autres actions tumultueuses, l'abandon, la variété et le désordre forment le grand caractère. C'est là qu'un beau désordre est un effet de l'art; mais ce doit toujours être par l'art même que ce désordre se doit caractériser. Il faut dans cet air de confusion, qui doit pour ainsi dire mettre en mouvement l'esprit et l'imagination, conserver un repos pour les yeux par les groupes liés, par les masses du clair-obscur, et par l'harmonie et l'opposition des couleurs. C'est là toujours ce qui forme le grand, et c'est ce tout ensemble que l'on doit avoir dans l'esprit quand l'on compose.

Ce grand consiste encore à donner une idée de multitude plus grande que l'on ne la représente en effet. Il faut toujours donner au spectateur quelque occasion de laisser agir son imagination. L'amour-propre fait qu'il nous en sait gré, qu'il nous en admire davantage; il jouit du plaisir de se croire l'auteur de ce que vous n'avez, pour ainsi dire, qu'ébauché dans l'art de plaire, et c'est avoir beaucoup d'esprit que d'en faire avoir aux autres.

Le grand goût dans l'expression est de faire sentir dès le premier coup d'œil le caractère du sujet que vous avez traité: les vêtements, les lieux, les airs de tête, les proportions, les attitudes, tout augmente ou affoiblit la grandeur du sujet. Élevez-vous jusqu'au sublime quand vous avez des divinités à représenter. Tout doit être pompeux et magnifique dans les actions des héros et des rois, et dans les sujets même les plus communs et les plus ordinaires. On doit toujours choisir les effets de la nature les plus grands, les plus singuliers et les plus nobles; c'est là véritablement le goût pittoresque. Le style le plus bas doit avoir sa noblesse. Cependant ne quittez jamais le vraisemblable pour vouloir courir après l'extraordinaire et le grand. Donnez à chacun le caractère qui lui convient, soit par les expressions, ou la physionomie, ou les gestes

particuliers. Les attitudes des vieillards doivent être différentes de celles de la jeunesse emportée. Les actions des femmes doivent avoir un tour plus gracieux que celles des hommes; et celles des enfants doivent conserver un caractère naïf, tendre, qui leur est particulier; tel enfin que les a représentées le gracieux Corrège.

Malgré la diversité des actions ou des attitudes, conservez toujours une espèce d'unité. Rien n'est si opposé au grand que d'introduire sans nécessité des actions violentes dans un sujet grave où tout doit concourir au même but. Une attitude trop en mouvement auprès d'une autre quelquefois trop froide forme un contraste outré, insupportable aux yeux et à la raison. Raphaël est un grand modèle à suivre.

Le grand goût du dessin est différent de ce qu'on appelle correction. L'on peut être exact et régulier, et dessiner d'un fort petit goût. Tels sont les Lucas, les Albert Durer, et beaucoup d'autres. L'on peut aussi dessiner d'un grand goût sans être fort correct, comme on le voit dans la plupart des choses du Corrège. Ce grand caractère du dessin, qui est dans le génie du peintre, n'est pas aisé à déterminer. Il consiste, cependant, à faire valoir les grandes parties par de grandes masses, à éviter tout ce qui est sec, tranché, dur, et coupé. Les angles dans les contours font le petit, le dur, le mesquin. La forme ondoyante, et celle qui ressemble à la flamme, anime les contours, y jette du grand, de l'élégance et de la vérité : c'est ce qu'on appelle l'esprit du contour; et c'est en quoi on ne sauroit trop imiter le Corrège. Tout ce qui est opposé à ce caractère est barbare et chimérique, directement contraire à la nature et au goût de tous les grands maîtres. Consultez Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël et les Carraches, ils portent le contrepoison des Lucas, des Alberts et des Piètre-têtes.

Le grand se découvre encore dans le goût de draper. Il s'y trouve à un tel point que souvent la grandeur et la noblesse d'une figure dépendent d'un choix de plis et d'une draperie jetée et disposée d'une manière ou d'une autre. Quelquefois, c'est un certain désordre de grands plis jetés comme au hasard qui forme cette grandeur, ainsi que l'on le voit dans les ouvrages du Corrège. Quelquefois aussi, c'est une espèce d'ordre de plis disposés avec art qui produit le noble et le majes-

tueux; et c'est le goût de l'antique. Raphaël a su admirablement joindre les deux ensemble. Ce langage n'est fait que pour les peintres. Car la plupart des gens croyent que les draperies s'abandonnent aux disciples, comme ils croyent qu'en musique les parties et l'harmonie sont l'ouvrage des écoliers. Cela fait voir que dans tous les arts il est des mystères qui ne sont réservés qu'à ceux qui les professent.

Les grâces, le naïf, le charme du pinceau.
(60e vers de l'épître.)

Les ouvrages les plus recherchés, les plus réguliers, même les plus savants et les plus profonds, pourront, sans doute, se faire estimer; mais ils n'auront pas toujours le bonheur de plaire, s'ils sont dénués de ce charme divin que l'on appelle la grâce, et qui embellissant, pour ainsi dire, la beauté même, gagne le cœur plus promptement que cette beauté ne touche l'esprit et la raison.

Il est des grâces que l'on ressent très vivement, dont on ne peut rendre raison; mais on peut rendre raison de la beauté. On trouve assez souvent des femmes régulièrement belles, qui ont le déplaisir de voir que l'on s'en tient uniquement à les admirer, sans qu'il en coûte rien au cœur, parce qu'il leur manque ce je ne sais quoi de gracieux qui sait le captiver avant la réflexion. On en voit d'autres qui, malgré l'irrégularité de leurs traits, sont tellement remplies de grâces, que les voir et s'en laisser toucher, c'est presque la même chose.

C'est cette partie, si nécessaire dans la peinture, qui faisoit qu'Apelle ne pouvoit s'empêcher de s'applaudir lui-même; car il avouoit qu'Amphion l'emportoit sur lui pour la disposition, et Asclepiodore pour la régularité du dessin; mais il ne le cédoit à personne pour la grâce, qui étoit le caractère qui le distinguoit et l'élevoit en même temps au-dessus de tous ses concurrents. Ce grand peintre, dépouillé de cette basse jalousie qui infecte tant de gens estimables d'ailleurs, admiroit de bonne foi dans les ouvrages des autres les beautés qu'il y trouvoit; mais il ne pouvoit s'empêcher de dire qu'il y manquoit toujours cette grâce que lui seul savoit répandre dans ce qu'il peignoit.

Cependant, quoique la grâce en général doive toucher tout le monde, il ne laisse pas d'être vrai que pour ce qui regarde les arts, chacun s'en fait une idée selon son habitude, selon son goût, ou celui de son pays. Ce qui est gracieux pour une nation ne l'est pas toujours pour une autre. Quelques-uns veulent que la grâce soit vive et piquante; d'autres l'aiment tendre et douce jusqu'à l'excès; l'insipidité, la fadeur même se masquent chez beaucoup de gens sous l'apparence des grâces et de la beauté naturelle; mais les peintres qui sont dans cette erreur, croyant rencontrer la vérité, n'embrassent qu'un vain fantôme. On doit plaindre ceux qui s'en laissent séduire par la foiblesse de leurs lumières; mais l'on ne doit pas le pardonner à ces fades complaisants, qui, sacrifiant leur goût à la chatouillante envie de plaire aux ignorants, veulent établir leur fortune aux dépens de la vérité qu'ils reconnoissent, ou d'une réputation qu'ils pourroient solidement acquérir. Il leur en coûte souvent bien cher : car de même qu'on s'élève au grand par degrés, on tombe souvent aussi par degrés dans le petit. Si une perfection en fait acquérir une autre, un défaut en attire indubitablement un autre. Ainsi, l'on tombe insensiblement du médiocre au mauvais, et du mauvais au pire. Il faut donc bien se garder d'abandonner le grand pour courir après la grâce, et prendre soin de la bien choisir dans la simple nature par le secours des grands maîtres qui l'ont su connoître avant nous. Car leur mérite éclatant doit être le flambeau à la clarté duquel nous la devons véritablement découvrir.

L'on ne sauroit disconvenir que le Corrège et l'Albane ne soient deux peintres très gracieux; mais la grâce du Corrège, plus vive et plus piquante, s'élève toujours au grand; et le gracieux de l'Albane penche quelquefois du côté du petit. Si le Corrège a eu souvent le défaut de se ressembler trop à lui-même pour les airs de tête, c'est un reproche que l'on peut presque toujours faire à l'Albane. Il semble que s'étant dévoué, pour ainsi dire, à une seule des grâces, il n'ait jamais osé sacrifier aux autres.

Les grâces de Raphaël sont les plus variées; s'il n'a pas surpassé la vivacité et la gracieuse naïveté que le Corrège répandoit dans des traits souvent même irréguliers, Raphaël

a su joindre à la plus régulière beauté des grâces nobles et sublimes qui charment également le cœur et l'esprit. Il semble qu'il ait voulu donner l'âme à ces admirables statues des anciens Grecs, qui sont et seront toujours les règles de la plus parfaite beauté.

La grâce du Guide se distingue par le même caractère. Cette beauté touchante, qu'il a répandue dans ses airs de tête, consiste dans la régularité des traits et dans une piquante douceur, qui, tenant un milieu entre le tendre et le gai, conserve toujours une noblesse et une grandeur infinies. Ses mains de femmes sont d'un gracieux au-dessus de tout : il a même répandu des grâces dans le tour qu'il a donné au jet de ses draperies. Je crois qu'en cela personne ne l'a surpassé; mais ce sont des beautés que l'on sent beaucoup mieux que l'on ne les peut exprimer.

Le Parmesan est encore une source de grâces les plus piquantes, tant pour les airs de tête que pour les attitudes; mais il ne faut pas tellement s'en laisser séduire que l'on ne s'aperçoive qu'il tombe quelquefois dans l'affectation et dans le défaut que les peintres appellent manière.

Je suis persuadé que ce caractère de grâces naît avec nous, et ne peut presque s'acquérir. Le seul art pour y parvenir, c'est d'y être né. D'ailleurs, il est vrai de dire que l'on se peint ordinairement soi-même dans les productions de son esprit.

Le Guide étoit d'un esprit doux, tempéré, et ses manières étoient nobles et grandes : c'est le caractère de ses tableaux.

Raphaël joignoit aux manières nobles et gracieuses une élévation d'esprit qui, distinguant sa personne, distinguoit aussi ses ouvrages.

Il en est de même des autres. On voit dans ce qu'a produit Michel-Ange le caractère de son esprit. Il étoit savant, dur, fier, hardi, studieux et mélancolique. Les exemples ne finiroient point. Un capricieux, un brusque, un inégal, un emporté, un libertin, un dévot, un doucereux, tous déterminent par leur caractère personnel celui de leurs ouvrages. Les philosophes disent avec raison que l'homme n'est que ce qu'il pense.

Non seulement nous représentons notre tempérament dans nos idées, mais nous nous accoutumons aux idées de ceux avec

qui nous sommes le plus en commerce. On prend un caractère bas et mal gracieux avec les gens bas et grossiers, et l'on élève son imagination avec les personnes élevées par l'esprit, par le savoir ou la naissance. C'est en vain que la mauvaise humeur se révolte souvent contre le goût général de la Cour ; l'éducation des grands seigneurs leur donne toujours quelque chose de plus qu'à la plupart des autres hommes ; et quoiqu'ils ne soient pas tous également profonds dans les beaux-arts et dans les sciences, leurs lumières éclairent souvent les autres. D'ailleurs, l'usage du beau monde, l'habitude de voir tout ce qui est excellent, les maîtres choisis et chargés de les instruire dès leur plus tendre jeunesse, tout cela forme, en général, dans le moins heureux naturel, une espèce de goût dont il est bon quelquefois de savoir profiter sur ce qui regarde la bienséance, le noble, le grand, et le gracieux.

C'est faute de bien sentir les beautés de la pure nature que l'on a recours aux ornements étrangers pour donner de la grâce à ses ouvrages ; car il est aisé de tomber dans le défaut de ce peintre grec, qui, ayant peint une Hélène, l'avoit tellement ornée de pierreries, qu'Apelle, à qui il la faisoit voir, fut obligé de lui dire : « N'ayant pu la faire belle, vous n'avez pas manqué de la faire riche. » Je sais, cependant, que les richesses et la variété des étoffes font un effet agréable et gracieux quand elles sont bien entendues ; qu'il est même des sujets où cette richesse est essentielle ; mais il ne faut pas la prodiguer mal à propos ; il faut même être avare des ornements, dont le trop d'abondance formant de trop petites parties, ôte cet aimable repos des yeux si nécessaire au grand goût de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

Il faut bien se garder de suivre le goût du siècle pour vouloir ajouter des grâces à la nature. Car les ornements avec lesquels on s'imagine l'embellir la défigurent tellement qu'à peine peut-on la reconnoître. C'est dans la nature elle-même qu'on doit puiser des charmes pour l'embellir encore : tout l'art consiste à savoir l'aider en suivant toujours son penchant. Tout ce qui est hors d'elle ne sauroit véritablement plaire. Un vieillard, si j'ose le dire, a plus de grâce, avec une barbe vénérable et des cheveux blancs naturels, qu'avec des cheveux postiches bouclés et poudrés. Je dirois même, si j'osois, que

les dames sont mille fois plus gracieuses avec leur teint naturel, qu'avec tout l'art et les couleurs qu'elles prodiguent pour peindre leurs visages, et qui désespèrent les peintres qui sont obligés de les imiter pour leur plaire. Que les anciens peintres étoient heureux! la nature s'offroit toujours à leurs yeux avec ses plus naïves beautés; ils n'avoient qu'à la voir et à l'imiter. Nous ne pouvons pas la suivre fidèlement, parce que nous ne la voyons que contrefaite et masquée. Cependant notre objet est de l'imiter. Cela est triste.

Les grâces doivent généralement se répandre dans toutes les parties de la peinture; c'est-à-dire, elles doivent entrer dans la composition; dans les caractères, ou les passions; dans le dessin, la couleur et l'exécution du pinceau.

Dans un sujet naturellement gracieux par lui-même, il faut que l'invention introduise des objets qui soient de nature à soutenir la grâce par la force, afin d'éviter la fadeur où ces sortes de sujets entraînent facilement; ainsi, par un contraste aimable et cependant convenable au caractère du sujet, on peut jeter une variété dans l'ouvrage qui en augmente les agréments sans en détruire l'unité; comme, par exemple, on peut opposer aux plus aimables nymphes des faunes et des satyres qui sont assez laids pour faire du contraste, mais dont la laideur enjouée ne laisse pas d'avoir, pour ainsi dire, une sorte de grâce. Ce principe, qui vient de l'invention, contribue infiniment à l'excellence de la composition, dans laquelle il faut songer qu'il est dans la forme des groupes une espèce d'élégance, de tour spirituel et gracieux que le goût fait sentir, et dont l'on ne peut presque donner de règles; c'est ce talent brillant et gracieux, répandu dans les grands ouvrages de Pietro de Cortone, qui fait dire souvent aux Italiens, que si Raphaël étoit venu de son temps, il auroit su profiter de la vue de ses ouvrages, comme il avoit fait de ceux de Michel-Ange pour le terrible et le grand. En effet, il auroit peut-être plus interrompu la forme de ses groupes dans la gloire de sa fameuse Dispute du Saint-Sacrement, sans en ôter cependant le caractère d'arrangement qui en forme la grandeur et la majesté. Car c'est dans le plus ou le moins que consiste souvent toute la perfection.

Les compositions du Lanfranc portent encore cet aimable

caractère ; et celles du cavalier Bernin, brillent partout de ce feu plein de grâces, principalement quand il a joint avec tant de succès les charmes de la sculpture à ceux de l'architecture.

Si l'envie mal assoupie et la fausse prévention permettoient de dire par avance d'un moderne, même Français, ce que la postérité en publiera sans doute, je dirois que Le Brun dans ses grands ouvrages a fait voir qu'il possédoit au suprême degré cette partie de la composition ; je dirois même que dans ses airs de tête et dans tout ce qui regarde le dessin, il a su joindre le gracieux régulier à la noblesse et à la majesté. Peut-être auroit-il pu varier davantage, mais on passe volontiers ce défaut aux anciens, et il semble qu'on doit le lui pardonner, d'autant plus qu'il est rare de joindre, comme il l'a fait, un esprit gracieux, juste, doux et tempéré, à l'impétuosité qui l'entraînoit dans des sujets d'action et de fureur, tels que sont ses fameuses Batailles. Je me laisse peut-être entraîner moi-même au goût du panégyrique ; mais outre que la mémoire de ce grand homme m'est encore précieuse, je crois que son mérite éclatant peut me justifier. Le rang qu'il a obtenu dans cette célèbre compagnie, l'honneur même de la nation devroit engager une plume plus convenable que la mienne, je veux dire celle de M. le Secrétaire, à rouvrir en sa faveur la carrière dans laquelle un des conseillers amateurs de cette Académie vient de se distinguer, par l'éloquent éloge funèbre d'une dame dont les talents connus font honneur à son sexe, et à laquelle tous les peintres en général, de quelque secte différente qu'ils soient, rendent également justice. Mais pour ne pas abandonner entièrement notre sujet, continuons de dire que Le Brun, qui s'est distingué dans les passions et les caractères, s'est bien gardé, pour vouloir leur donner de la grâce, d'adoucir ce qui ne doit pas l'être ; car la grâce d'un héros, loin d'être efféminée, consiste dans une noblesse mâle et vigoureuse. La grâce d'un soldat est dans la fierté, quelquefois dans la férocité. Qu'il seroit beau, pour vouloir donner dans le gracieux, de peindre Mars auprès de Vénus comme un amant doucereux, avec des cheveux sortant des papillottes ; de peindre des satyres tendrement passionnés, comme les plus aimables bergers ! Leur caractère en amour doit être différent. Il faut cependant

éviter surtout les obscènités. Il est fâcheux de produire de beaux ouvrages que l'on n'ose souvent faire paroître, et encore moins avouer.

La grâce du dessin dépend beaucoup du choix des attitudes et du tour heureux qu'on leur donne. Elle consiste aussi dans l'élégance des contours ; mais c'est ce qui est difficile à déterminer, et dont l'on ne peut presque donner de règles certaines. Elle n'a aucun rapport avec la justesse et la correction. Car un ouvrage a beau être correct pour les contours, s'il y manque cette grâce qui ne se trouve pas toujours dans la nature que l'on a devant les yeux, il devient insipide. Ce n'est point une opération de la main ; elle est toute dans l'esprit et dans le goût de celui qui travaille. Car, quelquefois en passant presque sur les mêmes traits, un dessinateur donne l'âme et la grâce à des contours inanimés et désagréables. Les illustres professeurs de cette Académie l'ont, sans doute, éprouvé plus d'une fois en corrigeant les étudiants.

Ce n'est pas toujours assez que le coloris soit vrai pour être gracieux; il faut choisir dans la vérité ce qui est le plus aimable, et prendre son ton selon les sujets que l'on traite et les lieux où l'on peint. Le coloris fier, fort et rigoureux du Giorgion, quelque aimable qu'il soit, ne conviendroit pas à des plafonds de sujets gracieux, qui demandent du vague et du lumineux.

Le Titien a su tenir un milieu convenable, rempli de grâces infinies, tant par le choix de la vérité que par les douceurs de son harmonie.

Le coloris du Corrège a du naturel et du délicat. Il a jeté des transparents gracieux dans ses objets éclairés de reflets qui, joints à un relief étonnant et à une suavité charmante, découvrent à la fois toutes les grâces du coloris et du pinceau.

Mais n'en imitez pas par un esprit bizare
Les caprices outrez où sa verve s'égare.
(61e et 62e vers de l'épître.)

Si j'attaque ici ce que je crois condamnable dans le Corrège, c'est parce que les fautes qui sont échappées aux grands hommes sont plus capables que les autres de nous corriger de nos erreurs. Elles nous frappent plus vivement, et peuvent

nous dépouiller de l'amour-propre qui nous ôte cette docilité qui nous fait profiter des avis salutaires que l'on peut nous donner. Il est aussi nécessaire de faire remarquer leurs fautes pour les éviter, que de proposer leurs grands talents pour exemple.

Le respect que l'on a pour les morts ne doit pas nous aveugler au point de croire qu'ils ont été incapables d'erreur. Ce n'est pas la réputation qui fait le mérite de l'ouvrage, mais c'est le mérite de l'ouvrage qui doit faire la réputation; et je voudrois que les curieux s'attachassent plutôt à remarquer le bon et le mauvais, que de s'occuper uniquement à reconnoître les noms, le caractère et l'original; car la plupart n'osent louer ni blâmer sans avoir pris auparavant cette précaution qui les détermine.

Le grand, la grâce, le naïf, et le charmant pinceau du Corrège sont les parties que nous devons puiser dans ce grand peintre; mais il ne faut pas pour cela admirer ni suivre ses attitudes quelquefois outrées dans des figures peu correctes et mal ensemble, ni la confusion qu'il a souvent jetée dans les groupes. La coupole qu'il a peinte à Parme en est un exemple. Dans le temps qu'il vivoit, les hommes jugeoient avec la même prévention qu'ils jugent encore, et ne regardoient dans les modernes que ce qui leur paroissoit condamnable, sans daigner jeter les yeux sur ce qui pouvoit mériter des louanges; et, par cet étrange abus, la coupole du Corrège fut tellement décriée par ses défauts, que l'on fut prêt à la faire abattre, sans aucune attention aux rares beautés qui l'ont fait tant admirer depuis. Oui, Messieurs, l'on fut prêt à détruire un ouvrage qui a comme formé les Carraches et tant de grands hommes qui ont su puiser dans cette source le grand, le gracieux, et cette suavité que l'on ne trouve point ailleurs.

Tout le monde sait que le Titien, passant à Parme à la suite de Charles-Quint, empêcha que cet ouvrage admirable ne fût abattu. Comme il le regardoit un jour avec grande attention, un des principaux chefs de cette église s'approcha de lui et lui dit qu'il voyoit là un galimatias de peinture qui ne méritoit pas ses regards, mais que l'on alloit incessamment l'effacer. Le Titien, surpris, lui répondit : « Gardez-vous-en bien : si je n'étois pas le Titien, je voudrois être le Corrège. »

Je ne prétends pas ici faire le parallèle du Titien et du Corrège ; ils pouvoient bien se disputer le pas pour le mérite ; mais la réputation du Titien étoit établie ; et il étoit d'ailleurs en place, favorisé par un grand empereur ; et le Corrège, peu connu, n'avoit pour lui que son mérite : foible ressource pour prévenir les hommes quand la fortune ne vient point au secours. Je ne puis m'empêcher de me détourner ici de mon sujet pour donner au Titien les louanges qui lui sont dues en cette occasion. Quelle gloire pour un homme en place de faire sortir des ténèbres, et peut-être des mains de l'envie, un mérite que la bizarrerie du sort n'a point encore su mettre au jour ! Action d'autant plus digne de louanges, qu'elle est plus opposée à l'usage ordinaire et à la politique que l'intérêt et l'amour-propre n'autorisent que trop dans l'esprit des personnes les plus estimables d'ailleurs !

Je reviens donc à mon sujet, et je hasarde de conclure qu'il est d'autant plus nécessaire de faire remarquer les fautes dans les grands hommes, que souvent elles servent d'autorité à ceux qui ne savent les imiter que par leurs fautes : surtout, les choses bizarrement hasardées servant de règles aux imaginations déjà déréglées, elles les entraînent, en les flattant, dans des précipices dont elles ne peuvent plus se retirer ; et l'on ne prend que trop souvent pour enthousiasme pittoresque ce qui raisonnablement se pourroit appeler espèce de folie. C'est ce qui a fait croire mal à propos à bien des gens qu'elle étoit un peu nécessaire à la peinture et à la poésie.

Horace s'en plaint agréablement, lorsqu'il dit que puisque la folie suffit pour être poète, il est bien sot de se faire purger la bile au commencement de tous les printemps ; puisqu'en conservant cette bile il pourroit, à la fin, en faire un amas qui lui donneroit ce degré de folie si nécessaire pour être bon poète.

Du fameux Titien le coloris charmant
Dans ses tableaux exquis est un enchantement.
(63e et 64e vers de l'épître.)

Je me souviens encore des temps où les écoles de peinture retentissoient de ces fameuses disputes, dans lesquelles les uns

cherchoient à détruire les charmes du coloris en faveur du dessin, et les autres, passionnés pour le coloris, marquoient tant de mépris pour les solides beautés du dessin. Les disciples entroient dans la querelle de leurs maîtres et fouloient aux pieds les ouvrages de ceux qu'ils croyoient opposés à leur sentiment; et l'on voyoit distribuer des satires qui, en attaquant le savoir des uns, déchiroient même jusqu'à leurs personnes. Dans cette guerre pittoresque, les uns arboroient l'étendard de Rubens, les autres celui du Poussin. Tandis que les partisans de Rubens accabloient le Poussin d'injures, les adorateurs du Poussin traitoient Rubens avec indignité. Mais quoique ces deux grands peintres fussent les seules divinités que l'on paroissoit adorer, l'amour-propre et l'envie faisoient tout agir. J'étois fort jeune alors, et ne connaissant point la malignité des cabales, comme je l'ai mieux connue depuis, je ne pouvois comprendre comment on vouloit détruire une partie pour en faire valoir une autre. « C'est vouloir, disois-je à mes jeunes amis, suivre le conseil de Toinette dans *le Malade imaginaire:* c'est se vouloir faire couper un bras, afin que l'autre se porte mieux; et se faire crever un œil pour voir plus clair de l'autre. Il est vrai, disois-je, qu'un tableau ne peut être parfait sans coloris; mais comment veut-on que le coloris subsiste sans le dessin? »

En effet, la lumière, qui fait paroître la couleur, ne la fait voir que sur des corps déjà formés. Sans la lumière, je ne puis savoir si un arbre est vert; mais je puis sentir dans l'obscurité même de quelle grosseur et de quelle forme il est. Ainsi le dessin étant la forme des objets, il est le fondement et la base de la peinture. Il peut subsister sans coloris, et le coloris ne peut subsister sans le dessin; c'est-à-dire sans la forme des objets. Car quoique dans la nature la lumière et la couleur soient inséparables; quoique partout où il y a de la lumière il y ait aussi de la couleur, il ne laisse pas d'être vrai qu'un simple dessin peut être entendu de clair-obscur sans le secours du coloris; et la seule intelligence des degrés d'ombres et de lumières séduit tellement, que les yeux abusés croyent voir quelquefois dans de simples dessins le coloris qui n'y est pas. Les dessins du Titien et de Rubens en font foi, aussi bien que les estampes bien entendues par le clair et l'obscur; car, en peinture, le

blanc et le noir ne sont point des couleurs : l'un sert à représenter la lumière, et l'autre, l'obscurité et les ombres.

Supposons donc que le clair-obscur, que je prétends être une partie du dessin, soit bien disposé : la principale partie du coloris est certainement de donner à chaque objet sa véritable couleur, et c'est ce qu'on appelle couleur locale. Mais cette couleur locale change, dans la nature, selon le caractère de la lumière qui éclaire les objets, selon les lieux où ils se trouvent placés, et le ton, qui convient en un endroit et qui ne convient pas toujours dans un autre.

Le grand art est d'imiter exactement la nature, et de faire paroître un objet par la comparaison d'un autre en opposant des couleurs les unes aux autres, qui, se faisant valoir réciproquement, augmentent toujours la force, le vrai et l'harmonie de l'ouvrage. Mais cet art merveilleux dépend non seulement d'un raisonnement continuel, mais d'un goût et d'un sentiment exquis qui naît, pour ainsi dire, avec nous, et se fortifie par la vue des belles choses. Cet art, dis-je, est une espèce de magie que si peu de gens ont pénétrée, qu'il semble qu'elle ait été réservée au seul Titien et à son école.

Il ne faut pas cependant s'imaginer que l'effet de la couleur locale soit réservé, comme un secret mystérieux, à un certain petit nombre de personnes qui croyent seules avoir le droit d'en juger. Comme cet effet roule sur l'imitation de la nature, il doit être pour tous les hommes. Je parle de l'effet, et ne prétends pas parler de l'art ; car de cet art, il n'y a guère que les maîtres consommés qui en puissent rendre compte.

Je dis donc que tout homme qui a des yeux doit connoître et sentir, par exemple, si dans l'imitation, qui est la fin que se propose le peintre, la chair imite la couleur de la chair ; si le linge imite le linge ; si la terre ressemble à la terre ; ainsi de tous les autres objets visibles de la nature. On pourroit même quelquefois sur cela s'en rapporter plutôt à ceux que le seul sentiment naturel conduit, qu'à beaucoup d'autres à qui l'habitude ou la prévention ont mis un voile devant les yeux.

Cette prévention va quelquefois si loin, que l'on a vu souvent des personnes se dépouiller mal à propos de leurs lumières

naturelles, pour suivre les préjugés de ceux à qui l'habitude sert de règle, et l'autorité de raison.

Ainsi, sans examiner les véritables principes qui doivent toujours être fondés sur la nature et sur la raison, les uns ayant ouï dire par les partisans du Giorgion qu'il possède seul l'art du coloris, et n'ayant peut-être vu de ce grand maître que des tableaux dont le ton fort et vigoureux convenoit aux sujets qu'il a traités, et au coloris naturel des pays qu'il a représentés, croyent que tout ce qui n'est pas d'un goût brûlé pèche par le coloris. D'autres, prévenus en faveur des seuls tableaux de Rubens, où ce peintre célèbre a fait en clair, par les mêmes principes, ce que le Giorgion a fait en brun, en imitant également la nature de son pays; ceux-là, dis-je, n'estimant que le vague, croyent que tout ce qui est fort est outré, sans examiner ni les lieux ni les sujets où ces différents caractères conviennent. Il faut choisir en tout le ton convenable, et le suivre de manière qu'il en résulte une harmonie parfaite, en imprimant à chaque objet son véritable caractère. Je crois cependant que la manière forte, en général, est la plus avantageuse par le grand relief qu'elle produit dans un ouvrage. Quand je dis fort, je ne veux pas dire noir; car le noir est très pernicieux, et, quoique dur, il est aussi fade que le blanc : mais, quelque ton vigoureux que l'on ose prendre, la force ne peut subsister sans la suavité que la nature nous présente toujours aux yeux.

Plus il entre de parties différentes dans un chœur de musique, plus l'harmonie en est parfaite. Plus il entre de tons de couleurs variées dans la machine d'un tableau, plus il devient harmonieux. Si chaque partie qui compose un chœur de musique chante bien, l'harmonie du tout ensemble augmente infiniment. Plus les parties qui composent un tableau sont belles et recherchées, plus le tout ensemble devient parfait.

Jeunes étudiants, à qui je parle, ne vous laissez jamais persuader qu'une grande machine puisse subsister, quand les mouvements qui la composent ou qui la font agir seront défectueux. Ne vous négligez donc jamais dans la soigneuse recherche du coloris, et puisez-la toujours dans l'exacte imitation de la nature; tâchez, à l'exemple du Titien, d'exprimer toutes les beautés qu'elle vous présente; mais unissez de

manière les mutations innombrables de ses couleurs, que les masses n'en soient jamais altérées. Évitez surtout la sécheresse que peut donner l'exactitude, et que tous les soins de votre art soient cachés, pour ainsi dire, par un art supérieur.

Ce n'est point par deux ou trois couleurs tranchées et retirées avec du noir, que dans les grands ouvrages même on conserve des masses; c'est par l'intelligence des jours et des ombres et par la suavité des couleurs que l'on produit le plus grand effet. La coupole du Corrège que j'ai copiée et vue de fort près, est moelleuse et recherchée comme un tableau de chevalet, et prouve, aussi bien que les ouvrages des autres grands maîtres d'Italie, la vérité que j'avance. Si l'on me veut opposer le Tintoret, dont les ouvrages trop négligés servent quelquefois de dangereuse autorité, je répondrai ce qu'Annibal Carrache écrivit à Louis, son cousin. Ce grand peintre dit qu'il avoit vu des ouvrages du Tintoret qui étoient tantôt au-dessus du Titien et tantôt fort au-dessous du rien. Cependant, dans les choses les moins travaillées qui sont sorties de son pinceau, il a toujours évité les duretés et les sécheresses, par une merveilleuse intelligence des passages doux et harmonieux.

Il faut que le mélange des tons et des couleurs soit comme celui de l'arc-en-ciel; il est varié de mille manières différentes, mais les passages en sont si doux et si imperceptibles que ce qui se touche ne paroît qu'un, et que le tout forme une harmonie aimable qui enchante les yeux. Le sens de la vue, aussi bien que tous les autres, ne peut supporter les extrémités contraires. En peinture comme en musique, un ton en demande toujours un autre. Les yeux ne sauroient regarder sans peine un bel azur auprès d'un âpre vermillon, et l'on ne se doit servir de ces extrémités contraires que comme les grands musiciens se servent de dissonances ou fausses relations, que l'on souffre en musique pour faire goûter plus agréablement la douceur des accords parfaits. Ces duretés même peuvent contribuer quelquefois à faire un grand effet, et forcer les yeux, par une certaine violence, de s'attacher à des endroits particuliers du tableau où l'on veut les attirer. Cette âpreté peut encore contribuer quelquefois à la force de l'expression; mais il faut beaucoup d'art pour la placer à propos, et tâcher tou-

jours de sauver adroitement cet étrange excès par quelque petit passage industrieusement ménagé.

Quoique la lumière du soleil ou telle autre que ce puisse être ne produise pas réellement la couleur, elle ne laisse pas de la changer d'une façon ou d'une autre. Le soleil la rend plus jaunâtre, la lune plus blanche, les feux plus rougeâtre. D'ailleurs, les couleurs des objets qui en réfléchissent d'autres, en rompent nécessairement le véritable caractère, et ce sont ces accidents bien ménagés qui produisent cette belle harmonie si nécessaire dans un tableau. Quel effet ne peut-on pas attendre de la multitude innombrable des combinaisons de couleurs, puisqu'elle surpasse de beaucoup celles des notes de la musique et même des lettres de l'alphabet? Quand ces combinaisons sont jointes aux différents degrés des lumières et des ombres, elles produisent un effet si séduisant aux yeux, que l'on y sacrifie quelquefois trop aisément les autres parties de la peinture.

Gardons-nous cependant de croire que tout le mérite de ce bel art consiste dans cette seule partie d'harmonie ; car il est dangereux de négliger les autres pour s'abandonner uniquement à celle-là. La perfection d'un tableau n'est pas seulement dans un coup d'œil agréable, qui, cependant, y doit être absolument ; il faut joindre encore à ce charme d'autres beautés solides, qui occupent et arrêtent longtemps, et qui, frappant fortement l'esprit et le cœur, fassent souhaiter de revoir souvent ce que l'on a déjà vu plus d'une fois.

Quand on peut, dans le même ouvrage, tantôt par des couleurs douces et liées, tantôt par des oppositions hardies et vigoureuses, embrasser, pour ainsi dire, tous les tons de la peinture ensemble, l'ouvrage fait un effet prodigieux. Les plafonds doivent être peints d'une manière vague et lumineuse pour percer : cela n'empêche pas cependant que lorsque la voûte est assez élevée, l'on n'y puisse introduire avec art des objets forts et vigoureux, qui paroissant descendre à vos yeux, aident à faire élever et fuir les autres successivement, de manière que la voûte naturelle ne paroisse plus ce qu'elle est véritablement par sa construction. Les deux véritables guides que l'on doit suivre en l'art de colorier sont le Giorgion et le Titien. L'un est semblable à ces eaux vives et jaillissantes qui, secourues par l'art, s'élèvent avec impétuosité dans les

airs; et l'autre, à ces fontaines aimables qui, embellies par la simple nature, coulent avec un murmure agréable au milieu des prés et des fleurs, sans abandonner leur cours naturel.

Il est donc vrai de dire que la véritable idée que nous devons avoir de la peinture doit ressembler à celle qu'Horace donne de la grande poésie, lorsqu'il dit que le poème doit être comme un beau fleuve qui coule également avec force et pureté. Cependant, pour donner plus de force et de relief, et réparer ce que la superficie plate d'une toile et la distance de la vue font perdre, je crois que l'on peut s'élever au-dessus de la nature même, en exagérant, ou diminuant, selon l'occasion, les couleurs qu'elle présente aux yeux; et, de même que Michel-Ange, fondé sur une profonde connoissance de l'anatomie, a souvent exagéré ses contours en relevant quelquefois des muscles et les rendant plus fiers et plus grands que la nature ne les représente ordinairement, de même un grand maître dans l'art de colorier, surtout dans les grands ouvrages, peut enchérir sur l'éclat des couleurs. Il peut quelquefois, mais toujours sagement, augmenter leur vivacité aux endroits où la lumière frappe le plus, et quelquefois pour donner un plus grand relief, rendre les reflets plus sensibles, en opposant aux masses des ombres, des objets dont la lumière et la couleur puissent les autoriser. Les ombres rousses et fortes, mises à propos, réveillent l'ouvrage et lui donnent la vie. Il faut avoir attention que les couleurs les plus brunes et les plus fortes qui sont sur la palette, et que l'on emploie sur une toile, sont toujours éclairées par la lumière naturelle, et que les extrêmes ombres de la nature qu'on veut imiter en sont absolument privées. Par exemple, un habit noir est précisément comme le noir de la palette; mais il a des ombres où la peinture ne peut atteindre. Il en est de même de l'éclat de la lumière à laquelle l'art ne sauroit arriver. Chacun peut là-dessus faire ses réflexions et en tirer d'utiles conséquences.

De même qu'un grand dessinateur ne se contente pas de donner les proportions convenables au corps humain, et qu'il cherche à l'embellir par des grâces et par l'excellence du goût, en choisissant dans la nature non seulement ce qu'elle a de plus beau, mais aussi ce qu'elle peut produire de plus excellent; de même un grand coloriste doit faire le choix des couleurs les

plus propres à l'effet de son ouvrage ; il doit non seulement rendre ses objets naturels, mais il doit encore les rendre gracieux, aimables et convenables, tant par rapport à l'harmonie et à l'union du tout ensemble, qu'au caractère du sujet et à l'expression des passions. Il faut prendre, comme les musiciens, un mode qui convienne au sujet, et en exprimer par le coup d'œil le véritable caractère, soit de joie, soit d'horreur ou de tristesse. Car, non seulement le coloris a sa justesse et sa correction aussi bien que le dessin, mais il a aussi la force d'exprimer les passions, tant par le tout ensemble que par les objets particuliers. Horace appelle couleurs les différents styles, par une métaphore tirée de la peinture.

Il faut donc conclure que les ouvrages n'étant parfaits qu'autant qu'ils approchent de leur fin, et que la fin de la peinture étant l'imitation, elle doit sa perfection entière au coloris qui a, comme les autres parties de ce bel art, ses règles et ses préceptes ; mais la raison du précepte devient inutile, si le génie et le goût ne fournissent les moyens de le mettre en usage. « Pour moi, dit Horace, je ne vois point ce que peut l'art sans le naturel ni le naturel sans l'art : ils ont tous deux besoin du secours l'un de l'autre, et doivent être toujours étroitement unis. » Hé ! qu'il est rare de trouver de ces génies étendus, vastes et sublimes, qui, laissant aux autres le soin de ramasser des règles, savent les exécuter sans avoir jamais pris la peine de les connoître et de chercher à s'en instruire !

En effet, la voix du précepte est importune et fatigante à écouter. La balance où se pèse le bon et le mauvais fait souffrir la complaisance ordinaire que nous avons ordinairement pour nous-mêmes, et détruit trop cruellement les coupables éloges qu'on nous adresse.

Pour moi, Messieurs, qui ne sais qu'admirer dans les autres l'exécution de ces mêmes règles que je déclare ne proposer ici qu'aux étudiants de cette illustre Académie, je finirai cette remarque par ce mot que Plutarque attribue à Socrate, qui étant interrogé comment il se pouvoit faire que, sans éloquence, il rendît les autres éloquents, répondit : « Les pierres à aiguiser ne coupent pas elles-mêmes, mais elles rendent le fer capable de couper. »

Le dessin élégant de l'antique sculpture,
Joint aux effets naïfs que fournit la nature.
(89e et 90e vers de l'épître.)

Les ouvrages de sculpture les plus respectables sont ceux qui ont été faits depuis la guerre du Péloponèse jusqu'à la décadence de l'empire romain. On sait que la peinture et la sculpture parurent d'abord chez les Égyptiens, et passèrent ensuite chez les Grecs, qui, par la supériorité de leur génie, leur application à l'étude et les glorieuses récompenses dont on les honoroit, portèrent ces deux arts à une perfection à laquelle les siècles suivants et les autres nations semblent n'avoir jamais pu atteindre. Cela ne devroit-il pas nous apprendre à ne point décider de la bonté des ouvrages, ni sur ce qu'ils sont anciens ni sur ce qu'ils sont modernes ? Car les Égyptiens étoient les anciens des Grecs qui leur ont été supérieurs en capacité ; et les Grecs ont été les anciens des Romains, qui leur ont été inférieurs.

Il est de l'équité d'estimer et d'applaudir au mérite présent, comme d'admirer et de respecter les grands hommes dont les ouvrages, par une longue suite de temps, ont été consacrés à la postérité.

« J'admire les anciens, dit Pline le Jeune, mais je ne suis pas de ceux qui méprisent les modernes. Je ne puis croire que la nature, épuisée et stérile, ne produise plus rien de bon. »

Si tout le monde s'en tenoit à cette sage décision, et que l'esprit, en se dépouillant des préventions qui l'aveuglent souvent, pût se rendre capable d'envisager la vérité, on ne tomberoit point dans ces excès qui font que les uns ne pèsent le mérite des ouvrages que par l'ancienneté, et que les autres, par une affection trop vive pour les modernes, pour leurs amis, peut-être pour eux-mêmes, négligent les talents qui les distinguent dès leur vivant, pour faire la guerre à d'illustres morts ; grossissent avec aigreur les moindres défauts qui peuvent s'y rencontrer ou qu'ils croyent y trouver, et passent légèrement sur de grandes beautés que le bon goût, la raison, l'expérience même de plusieurs siècles autorisent, et qui sont

les mêmes qui font ordinairement le succès des ouvrages de ceux qui les méprisent. En effet, ne voyons-nous pas tous les jours que les mêmes traits qui ont le plus frappé les hommes, dans les ouvrages des modernes, sont ceux mêmes qui ont fait admirer les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'antiquité ? Car le bon sens et la raison sont de tous les siècles et de tous les temps ; et la vérité ne doit être qu'une.

N'est-il pas vrai qu'un peintre qui veut se perfectionner dans son art doit se proposer pour modèles les plus grands maîtres anciens, les étudier, et les imiter chacun dans les parties qui les ont le plus distingués, et toujours par rapport à la nature et à la raison ?

Peut-on se rendre parfait dans le coloris, soit par l'imitation particulière des objets de la nature, soit par l'harmonie générale, la force, la douceur et la suavité, sans avoir du rapport au goût du Titien et à celui du Giorgion, aux principes duquel vous vous conformez encore, aussi bien qu'à ceux du Corrège, si vous voulez jeter dans vos ouvrages le relief et la rondeur que l'on voit dans ceux de ces grands hommes ?

Vous ne dessinerez pas correctement, avec élégance et pureté, sans avoir quelque ressemblance au dessin du Poussin, du Dominiquin, de Raphaël, et surtout de l'Antique.

Le grand goût de ce même dessin ne s'éloignera pas du goût des Carraches, du Corrège et de Michel-Ange.

La noblesse, la simplicité, la variété des caractères, la finesse, la justesse des expressions et les idées sages et sublimes vous rappelleront encore les manières de penser du Poussin, du Dominiquin, et surtout du divin Raphaël. Si vous voulez qu'on vante votre goût de draper, il ne sortira point de celui de ce même Raphaël ni de celui du Guide et du Corrège.

Si vous voulez jeter de la grâce dans vos ouvrages, tantôt vous rappellerez le tour du Corrège et du Parmesan, tantôt les beautés régulières de Raphaël et les charmes touchants du Guide.

Dans l'intelligence du clair-obscur et l'effet du tout ensemble, vous donnerez le coup d'œil de Rubens, de Van Dyck ou de Rembrandt.

De même, dans la composition, la beauté du pinceau et

toutes les autres parties de la peinture, si vous vous y rendez célèbre, vous ne vous éloignerez pas de quelque grand maître qui vous aura précédé, et dont vous aurez dû tirer des lumières et former votre goût.

Nous devons donc non seulement être fort retenus en décidant sur les ouvrages des grands hommes anciens, parce que leur mémoire est consacrée; mais, si je l'ose dire, par une sorte de reconnoissance, nous les devons regarder comme d'anciens amis qui nous ont fait part de leurs biens, et qui nous ont conduits dans nos études. Or, dans le commerce de l'amitié, il ne suffit pas de rendre, on doit du retour à ceux qui nous ont fait plaisir; et le devoir exige qu'on passe à ses amis quelques défauts en faveur de leurs bonnes qualités; et il faut avouer que si les anciens qu'on admire ont quelques défauts, comme il est vrai de le dire, leurs excellentes qualités l'emportent de beaucoup.

Est-il naturel de croire que des hommes respectés depuis tant de siècles, qui ont été imités et admirés par tant d'autres hommes dignes d'admiration, qui les ont révérés comme leurs maîtres, ne soient pas dignes de nos louanges et de nos applaudissements? N'est-ce point trop hasarder, que d'oser attaquer seuls tant de redoutables adversaires? Pour moi, je crois que quand on devroit même tomber dans quelques excès, il seroit plus pardonnable de s'égarer avec une illustre multitude que de risquer à marcher seul dans des routes peu frayées.

Si l'on jugeoit toujours par principe et par goût, plutôt que par entêtement, on trouveroit sans doute un milieu raisonnable qui nous éloigneroit également des deux extrémités contraires. Car si les uns attaquent avec trop de chaleur le mérite des anciens, les autres marquent un mépris trop grand pour les modernes..

L'on vante et l'on condamne souvent ce qu'on ne connoît pas. Les ignorants prévenus admirent les anciens, parce qu'ils sont anciens. Les connoisseurs les estiment, parce qu'ils sont estimables, et ne les admirent pas tous. Les ignorants méprisent les modernes, et les méprisent tous, parce qu'ils sont modernes. Les connoisseurs estiment les modernes quand ils sont estimables, et les méprisent quand ils sont dignes de mépris. Mais l'antiquité est plus aisée à connoître que la beauté.

Ce qui nous détermine à juger d'une manière ou d'une autre, c'est la prévention que l'on a imprimée dans notre esprit et dans notre jeunesse par notre éducation. C'est la source la plus féconde de nos erreurs et de nos illusions. Il est vrai qu'ayant été élevés dès l'enfance à étudier avec respect certains auteurs anciens, nous nous sommes accoutumés à les admirer en tout, et à croire que rien ne pourra jamais les égaler, avant même que nous ayons été à portée de les connaître; et cette prévention produite dans l'esprit des hommes par la même cause, devenant presque générale, on se nourrit du sentiment du grand nombre, et on s'y soumet plus respectueusement qu'à la force de la raison.

La plupart des hommes sont en quelque sorte semblables à ces petites figures de bois dont les peintres se servent pour ajuster leurs draperies : ils agissent moins par leurs mouvements naturels que par des ressorts étrangers ; c'est ce qui fait que sur la foi d'autrui on sacrifie généralement tous les modernes au respect et à la vénération que l'on a généralement pour tous les anciens.

Les morts doivent encore une partie des éloges que l'on outre en leur faveur à la secrète jalousie que l'on a pour les vivants, à qui l'on ne pardonne jamais la moindre erreur, et pour lesquels on affecte toujours une maligne délicatesse dans l'examen que l'on fait de leurs ouvrages.

Voyez ce que dit sur ce sujet l'Horace de nos jours, cet admirateur zélé des anciens, qui les a si heureusement imités, quelquefois même égalés.

Sitôt que d'Apollon un génie inspiré
Trouve loin du vulgaire un chemin ignoré,
En cent lieux contre lui les cabales s'amassent ;
Ses rivaux obscurcis, autour de lui croassent;
Et son trop de lumière, importunant les yeux,
De ses propres amis lui fait des envieux.
La mort seule icy-bas, en terminant sa vie,
Peut calmer sur son nom l'injustice et l'envie ;
Faire au poids du bon sens peser tous ses écrits,
Et donner à ses vers leur légitime prix.
Avant qu'un peu de terre obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,

Mille de ses beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.
L'ignorance et l'erreur à ses naissantes pièces,
En habits de marquis, en robes de comtesses,
Venoient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau,
Et secouoient la tête à l'endroit le plus beau.
Le commandeur vouloit la scène plus exacte.
Le vicomte indigné sortoit au second acte.
L'un, deffenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots, le condamnoit au feu.
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Vouloit venger la Cour immolée au parterre.
Mais sitôt que d'un trait de ses fatales mains,
La Parque l'eut rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de sa muse éclipsée, etc.

Les anciens que nous admirons le plus à présent, et qu'on ne peut effectivement trop respecter, se sont plaints eux-mêmes en mille occasions de cette injustice qu'on leur faisoit de leur temps.

Horace, dans une épître à Auguste, lui dit que le même héros qui a défait l'hydre et surmonté tous les monstres que ses destinées lui opposoient, a trouvé que l'envie ne pouvoit être domptée que par la mort ; il ajoute, en parlant à ce prince : « Votre peuple, qui est si juste et si sage en ce qu'il vous préfère à tous les héros grecs et romains, ne juge pas avec la même équité de tout le reste. Car il a du mépris et de la haine généralement pour tout ce qui n'est pas mort. » Il dit, dans un autre endroit : « S'il en est des ouvrages comme des vins que le temps rend meilleurs, je voudrois bien savoir quel temps précisément peut donner du prix aux nôtres. Un auteur qui est mort depuis cent ans doit-il être mis au nombre de ces anciens si parfaits? ou n'est-il encore que parmi ces méchants modernes? Établissons un point fixe sur lequel on ne puisse plus disputer. Si celui qui a cent ans accomplis est ancien et bon, celui à qui il ne manque qu'un mois, ou une année, pour avoir cent ans complets, dans quel rang faudra-il le mettre? Le mettra-t-on au rang des anciens, ou du nombre de ceux qui font le mépris de notre siècle, et qui le seront des siècles futurs? » Il faudroit rapporter ici l'épître entière de ce grand homme pour

marquer de quelle manière il attaque ceux qui, par un faux raisonnement, mesurent le mérite des auteurs par le nombre des années, et qui n'estiment rien de bon que ce qui a été consacré par la mort. « Je ne puis retenir mon indignation, dit-il encore, quand je vois qu'on rejette quelque ouvrage que ce soit, non pas parce qu'il est grossier et sans grâce, mais parce qu'il est fait depuis peu de temps; et qu'on demande pour les anciens, au lieu de la complaisance et de l'indulgence, des récompenses et des honneurs. »

« Les hommes, selon moi, dit Pline le Jeune, ne font rien de plus injuste que de refuser leur admiration à un homme parce qu'il n'est pas mort, parce qu'il leur est permis non-seulement de le louer, mais de le voir, de l'entendre, de l'entretenir, de l'embrasser et de l'aimer. » Je ne sais si ce que je rapporte ici de ces fameux anciens n'a été dit que sur la poésie et sur l'éloquence. Je laisse aux gens de lettres à l'examiner; et n'étant ni de mon ressort ni de ma portée d'entrer dans la fameuse querelle qui les partage sur le mérite des anciens et des modernes, je ne fais ici d'application qu'à ce qui regarde les arts dont j'ai l'honneur de vous entretenir. Ainsi, pour me remettre encore plus à la place où je dois être, je vais rappeler ici deux aventures qui regardent uniquement la peinture et la sculpture, et qui ne laissent pas de faire voir jusqu'où va la force de l'opinion.

Le cardinal Farnèse, qui aimoit fort Annibal Carrache et qui l'estimoit comme s'il avoit été mort, essuyoit tous les jours des combats pour défendre son goût et le mérite de cet illustre moderne contre plusieurs curieux de Rome, qui ne comprenoient pas qu'on pût estimer un homme qui respiroit encore. Ce cardinal ne gagnant rien par les disputes, comme il arrive ordinairement, se servit de ce stratagème. Il fit faire en secret quelques tableaux au Carrache, qui apparemment déguisa sa manière sous l'apparence de quelque autre, et fit répandre le bruit qu'il attendoit quelques morceaux précieux des plus grands maîtres anciens qui devoient incessamment arriver de divers endroits d'Italie. Le Carrache ne manqua pas de salir ses tableaux pour les rendre respectables, et il les fit mettre dans des caisses, comme s'ils avoient fait un voyage fort considérable. Ensuite on annonça qu'ils étaient arrivés. Les

curieux courent avec empressement pour les voir: on se les arrache des mains; chacun leur donne des noms selon ses idées et sa connoissance. Les uns les admirent en les voyant; les autres se récrient sans les voir en faveur du nom qu'on leur donne; et tous veulent faire convenir le cardinal que son moderne favori peut tirer de grands secours pour la perfection de son art, en étudiant avec soin le goût de ces ouvrages anciens. Le cardinal feignit de se rendre, et après s'être diverti quelque temps de leur entêtement, il ne put se contraindre davantage, et leur déclara que ce qu'ils mettoient si fort au-dessus du Carrache, et qu'ils lui proposoient pour l'objet de ses études, étoit cependant sorti des mains du Carrache même. Quelques-uns, surpris, parurent fâchés d'avoir tant loué, et les autres eurent beaucoup de peine à se le persuader, tant il est difficile de se défaire de ses préjugés.

Je me souviens d'une autre aventure à peu près semblable, arrivée au grand Michel-Ange. Quoique ce fameux sculpteur eût pour l'antique le respect et la vénération qu'il devoit, et qu'il l'eût étudié toute sa vie avec fruit, il connoissoit bien ses forces; il étoit homme, et sensible à la gloire. Il ne pouvoit souffrir qu'en parlant de ses ouvrages on les mît si fort au-dessous des sculptures des anciens. Il imagina donc pour désabuser Rome entière de faire en secret une statue en marbre d'un Amour, auquel il rompit un bras qu'il renferma dans son cabinet; il mit une rouille vénérable sur la statue, et la fit secrètement enterrer sous des ruines où il savoit que l'on devoit fouiller. Ce qu'il avoit imaginé arriva; car l'on y fouilla effectivement quelque temps après, et l'on fit la découverte de la figure de marbre, qui fut regardée et admirée par les plus grands connoisseurs de Rome, comme un des plus beaux morceaux de l'antiquité.

Quelle différence entre ce chef-d'œuvre et les ouvrages de Michel-Ange, disoient les uns! Quoiqu'à la vérité fort habile homme pour un moderne, il a encore bien du chemin à faire pour y parvenir, disoient les autres. Michel-Ange impatient eut beau dire que cependant c'étoit lui qui en étoit l'auteur, on n'en voulut rien croire; et sans le bras qu'il avoit caché, et qu'il rejoignit à la statue, on seroit encore à savoir que ce n'étoit pas un antique, et qu'elle est effectivement de

Michel-Ange. Ces sortes d'aventures sont souvent arrivées : les plus habiles mêmes y peuvent être trompés, et on en pourroit citer plus d'un exemple.

Ne cessera-t-on point de se prévenir ainsi contre les modernes, par la raison qu'ils sont modernes, et par la facilité que l'on a d'en jouir; car la foiblesse de l'homme est de désirer ardemment ce qui lui est difficile d'obtenir, et c'est ce qui fait aussi l'entêtement que l'on a pour tout ce qui est étranger : c'est une illusion qui règne aujourd'hui chez les François plus qu'ailleurs, et qui a cependant été de tous les temps. Horace se plaint en mille endroits de l'entêtement des Romains pour les Grecs, et je ne puis m'empêcher de rapporter encore ici un passage de Pline le Jeune sur ce sujet.

« Nous avons coutume, dit-il, d'entreprendre de longs voyages, de passer les mers pour voir des choses que nous négligeons lorsqu'elles sont sous nos yeux, soit que naturellement nous soyons froids pour tout ce qui nous environne, et ardents pour tout ce qui est fort loin de nous : soit que toutes les passions qu'il est aisé de satisfaire soient toujours tièdes ; soit enfin que nous remettions à voir ce que nous sommes assurés de voir quand il nous plaira. Quoi qu'il en soit, il y a près de Rome beaucoup de choses que non seulement nous n'avons jamais vues, mais dont nous n'avons même jamais entendu parler, que nous aurions vues, dont nous parlerions, que nous irions voir de près, si elles étoient en Grèce, en Égypte, en Asie, ou dans quelqu'un de ces pays qui sont fertiles en miracles et qui aiment à les débiter.

« Il faut pourtant convenir que la prévention qui séduit ordinairement les hommes n'est point ce qui nous fait admirer les chefs-d'œuvre de l'antique sculpture. C'est sur la raison même qu'est fondée la vénération que l'on a pour ces respectables monuments, et la haute idée du génie des grands hommes qui les ont faits. Il faudroit être sans yeux, sans goût, et privé de tout sentiment, pour ne pas connoître et ressentir les sublimes beautés que ces rares ouvrages présentent à l'esprit, à la raison et au cœur, et que l'on n'admire jamais tant que lorsqu'on les connoît davantage. Plus on y est sensible, plus on est capable d'en profiter. Nous n'aimons que ce que nous connoissons, et nous cherchons ce que nous aimons. »

Quelle justesse ! quel ordre ! quelle beauté ! quelles convenances de proportions ! quelle pureté ! quelle élégance et quel goût de dessin ! Quelles grandes et sublimes idées ! quelle noble simplicité ! quelle grandeur ! quelle majesté ! quels caractères ! C'est la source et la règle de la beauté, tant pour les airs de tête que pour les figures entières. C'est sur ces parfaits modèles qu'on doit former son goût pour choisir des attitudes convenables, simples et nobles, qui n'offrent à la vue que les plus belles parties du corps et les membres les plus grands et les plus avantageux à imiter. C'est ainsi que l'on peut éviter le goût sec et barbare de ceux qui sans choix imitent le naturel le plus mesquin, tel qu'ils le voyent, ainsi que l'ont pratiqué les écoles gothiques d'Allemagne et de Flandre, et tous ceux qui ne se sont pas formés sur l'antique.

Les sculpteurs grecs, toujours appliqués à l'étude, et animés par la noble émulation de rendre l'art plus parfait que la nature, choisissoient dans les plus beaux corps les parties qui leur paroissoient les plus parfaites, et se servoient avec tant d'art et de savoir de cette heureuse diversité, que par un juste accord des membres les uns avec les autres, ils en formoient un tout si plein d'harmonie et si parfait, que l'on est généralement convenu que leurs statues étoient plus parfaites en beauté que les plus beaux hommes, et que quelques-unes ont mérité d'être appelées la règle de la beauté.

L'estime que l'on faisoit de ces rares ouvrages vint à un si haut point, qu'une statue de la main d'Aristide fut vendue trois cent soixante et quinze talents ; et une autre de Polyclète six vingt mille sesterces ; et que le roi de Nicomédie, voulant affranchir la ville de Gnide de plusieurs tributs, pourvu qu'elle lui donnât cette Venus de la main de Praxitèle qui attiroit tous les ans un concours infini de curieux, les Gnidiens aimèrent mieux rester toujours tributaires que de lui donner leur statue.

De là vient que les sculpteurs et les peintres qui honoroient également leur patrie ont été si fort honorés dans les temps passés, que Parrhasius crut faire grâce à ses citoyens de ne prendre pour un tableau de sa main qu'une couronne d'or et une robe de pourpre qu'il porta toujours comme une marque glorieuse de l'estime que sa patrie lui avoit témoignée.

Voyez avec quelle magnificence Pindare loue les Rhodiens dans l'excellence de la sculpture : « Les rues, dit-il, étoient pleines d'ouvrages qui sembloient vivre et marcher. »

C'est donc en étudiant avec application ces chefs-d'œuvre admirables de l'antiquité que le peintre apprendra à connoître ce qui est de plus parfait dans la nature, en ce qui regarde le corps humain, afin d'en faire un beau choix, et à remarquer aussi les défauts qu'elle produit par accident, afin de les éviter. Ainsi, par de savantes recherches, il deviendra son parfait imitateur, moins par ce qu'elle produit ordinairement que par ce qu'elle est capable de produire.

Mais, si le naturel n'est pas toujours parfait, il ne faut pas s'étonner si tout ce qui porte le nom d'antique ne l'est pas toujours aussi. Car enfin ce n'est que l'ouvrage des hommes, et je ne prétends donner pour modèles qu'un certain nombre de figures, dont la rare beauté est incontestable, et qui d'un consentement général passent pour des merveilles de l'art.

Parmi le grand nombre de statues qui faisoient l'ornement de la Grèce et de l'Italie, et qui étoient les principaux monuments qui honoroient les dieux et immortalisoient les héros de l'antiquité, on peut sans doute s'apercevoir des différents degrés de capacité des sculpteurs qui les ont faites. Cassiodore dit qu'il y avoit dans l'enceinte des murailles de Rome un peuple de marbre et de bronze aussi nombreux que celui de ses citoyens. Il n'est pas naturel qu'une aussi prodigieuse quantité de statues aient pu être de la même beauté. Il faut cependant avouer qu'on ne laisse pas d'entrevoir, dans les plus mauvaises même, un certain air de noblesse et de simplicité qui les fait respecter; mais il y a d'ailleurs une trop grande conformité de caractères : ce sont toujours les mêmes traits de visage, les mêmes attitudes et les mêmes jets de draperie; et il y règne généralement un goût dur et sec, fort dangereux pour ceux qui par trop d'entêtement n'imitent et n'admirent l'antique que parce qu'il est antique, et dont l'opinion est d'autant plus difficile à arracher de l'esprit, que le temps même en a souvent fait croître les racines. Car la passion pour les choses anciennes est ordinairement plus forte dans les personnes fort avancées en âge que dans les autres. Les choses nouvelles leur déplaisent, dit Horace, parce qu'ils ne trouvent rien de bon que ce

qui a eu le bonheur de leur plaire dans leur jeunesse ; ou parce qu'ils ont honte de se rendre au sentiment de plus jeunes qu'eux et d'avouer qu'il faut oublier dans leur vieillesse ce qu'ils ont autrefois appris avec tant de soin. Si la nouveauté avoit été aussi odieuse aux anciens qu'à nous, qu'y auroit-il aujourd'hui d'ancien ? et que pourroit-on voir et étudier ?

Quoique le bel antique soit la règle des proportions, de la forme et de la beauté ; quoique non seulement il nous guide et nous conduise à la perfection du dessin, mais qu'il élève encore nos idées au grand et au sublime, un peintre ne doit pas s'en tenir toujours là, et ne puiser qu'à cette source. Il doit avoir pour objet la nature entière, s'il veut remplir dignement la vaste étendue de son art. Car sans parler de toutes les parties de la peinture qu'il doit étudier uniquement chez elle, ce n'est qu'en s'en remplissant vivement et en imitant avec soin les naïvetés qu'elle présente, qu'il jettera le vrai dans ses ouvrages et qu'il répandra dans ses figures, et surtout dans ses têtes, l'esprit et l'âme qui les feront paroître, agir, vivre et respirer.

Évitons surtout dans la peinture de donner l'idée du marbre et du bronze, qui font la matière des plus admirables sculptures. Faisons, s'il se peut, par la force du pinceau, que les figures de nos tableaux paroissent plutôt les modèles vivants des statues antiques, que les statues, les originaux des figures que nous peignons. Si le Poussin, si respectable et si profond dans la connoissance de l'antiquité, avoit pu joindre aux grandes beautés qu'il a puisées chez les anciens cette imitation naïve de la nature, il auroit été quelquefois moins dur dans son dessin comme dans son pinceau. Son coloris auroit été plus vrai, plus fort et plus harmonieux. Ses draperies auroient été plus moelleuses, d'une plus grande manière, moins sèches et plus variées, aussi bien que ses airs de têtes de femmes qui sont presque toujours les mêmes et qui paroissent toujours être tirées des mêmes têtes antiques. La variété est nécessaire dans la peinture comme dans tous les autres arts. Les choses les plus belles, souvent répétées, cessent de plaire. Le plaisir qui se présente d'un ordre trop égal devient souvent une corvée, et cette variété ne se peut jamais trouver que dans la nature qui fournit toujours de nouvelles choses, et qui paroît se plaire à en produire toujours de différentes.

Il est sorti des mains du Cavalier Bernin des ouvrages qui, quoique inférieurs aux belles antiques, tant pour la justesse et la correction du dessin que pour la noble simplicité, ont cependant, par les idées qu'il a su puiser dans la nature même, un feu, une vie, une vérité de chair qui se trouve rarement dans les marbres antiques; d'ailleurs, un tour gracieux, vif et pittoresque qu'il a étudié dans le Corrége et dans le Parmesan, et qu'il a répandu dans les sculptures qu'il a heureusement mariées à ses grandes idées d'architectures : tout cela a formé en lui un goût singulier qui, par des routes nouvelles et différentes de l'antique, lui ont fait produire des monuments si heureusement hasardés, qu'ils sont les principaux ornements de Rome, et qu'ils porteront sa gloire à la postérité, malgré tous les traits de l'envie.

La seule reconnoissance des bontés que ce grand homme a eues pour moi et des leçons qu'il a bien voulu joindre à l'éducation que j'ai reçue de mon père dans Rome, où j'ai été élevé dès ma plus tendre jeunesse, n'est point ce qui me fait ici honorer sa mémoire; c'est la justice qui lui est due, et le plaisir que l'on se fait de rendre témoignage à la vérité. Car j'avouerai en même temps que cette même nouveauté d'imagination qui l'a si fort élevé au-dessus des autres, non seulement ne l'a pas toujours également soutenu quand il s'est trop abandonné à l'impétuosité de son vaste génie, mais qu'elle a été quelquefois préjudiciable à ceux de son école, qui, par une passion démesurée, l'ont suivi avec trop d'affectation, sans prudence et sans modération. Il est des fautes que l'on passe à des génies supérieurs, que l'on ne pardonne pas à d'autres. Les manières nouvelles sont attrayantes; leur éclat éblouit et engage facilement à les suivre; mais il faut toujours se laisser conduire par la raison, sans quoi elles seroient pour nous ce que sont pour les voyageurs ces feux de nuit qui les attirent et les conduisent insensiblement dans quelque précipice.

Concluons donc qu'il faut joindre aux solides et sublimes beautés de l'antique les recherches, la variété, la naïveté et l'âme de la nature, telle qu'on la voit, Messieurs, dans les monuments dont vous avez enrichi la France. Les conseils que je donne dans cette Académie aux étudiants qui viennent s'y

instruire, sont heureusement soutenus par vos ouvrages et par vos exemples. Continuez donc par vos nobles travaux à disputer à l'antiquité cette gloire qu'elle a si bien méritée. Que la France se rende aussi célèbre par les arts qu'elle est glorieuse par les armes. Une heureuse paix nous met en état de les cultiver. Redoublons nos efforts et nos veilles pour répondre aux grandes idées de leur illustre protecteur, et que la peinture et la sculpture, animées du même esprit et du même zèle, fassent passer à la postérité la plus reculée les hauts faits et les vertus d'un roi dont les jours précieux font le bonheur des nôtres. Quelle gloire d'assurer l'immortalité à ceux qui ne devroient jamais mourir, et, si je l'ose dire, de la partager en quelque sorte avec eux !

Un grand goût de draper, de beaux ajustements.

(92e vers de l'épître.)

L'art de bien draper, ou d'ajuster les vêtements, que les peintres nomment draperies, est, selon moi, une des parties de la peinture la plus essentielle et la plus difficile, et celle cependant dont peu de gens savent gré au peintre qui y réussit ; on croit même que c'est un soin que les grands maîtres abandonnent à leurs disciples, tant il est vrai que l'on juge superficiellement des beaux-arts et que la plupart des gens, en connaissant peu l'étendue, ne prêtent qu'un instant à voir ce qui a coûté bien du temps et des veilles à produire et à travailler.

Je veux donc tâcher de faire voir, dans cette dissertation, que non seulement l'art de bien draper est une des parties de la peinture la plus essentielle, mais qu'elle renferme en elle presque toutes les autres, c'est-à-dire l'invention, la composition, le dessin, la grâce, le contraste, l'imitation, le pinceau, la couleur, l'harmonie, le clair-obscur et le costume.

L'imagination fait inventer la noblesse, la beauté et la variété des ajustements, et lorsque les peintres empruntent le secours de la nature pour ajuster leurs draperies, c'est souvent de leur première idée qu'en dépend le bon ou le mauvais succès ; il est même en cela des moments plus heureux les uns que les autres, comme de toutes les choses qui dépendent de

l'invention ; on rencontre quelquefois dans un instant ce qu'on ne trouveroit pas souvent avec beaucoup de temps et avec beaucoup de réflexions; car il est de certaines beautés piquantes et passagères que la nature ne semble offrir qu'aux gens d'un goût supérieur, qui savent les saisir promptement, et qui échappent presque toujours aux génies lents et froids, quoique d'ailleurs exacts et studieux; il arrive quelquefois que des musiciens et des poètes médiocres rencontrent des rimes et des sons assez heureux pour faire applaudir leurs ouvrages; il y a de même des peintres qui peuvent rencontrer des jets et des tours de draperies assez beaux; mais ils ne sont pas toujours sûrs d'y réussir, s'ils ne savent joindre à cette espèce de génie des principes certains, fondés sur l'étude des grands maîtres, et puisés dans la source inépuisable de la belle nature.

Les draperies ont leur ordre et leur arrangement, et c'est ce que j'appelle composition; mais il faut que l'art en soit caché sous une apparence de simplicité, quelquefois même de négligence. On en doit absolument bannir l'affectation où tombent ceux qui ne se servent jamais que de petits modèles, que l'on appelle mannequins, sur lesquels ils mettent des linges mouillés pour ajuster leurs draperies. On me dira peut-être que le Poussin s'en est presque toujours servi; je réponds à cela qu'à la vérité, la composition, l'ordre et l'arrangement de ses plis est noble et savant, mais que l'art y paroît cacher les beautés de la nature et que ses draperies auroient été beaucoup plus parfaites si ce grand homme avoit pu joindre à ce qu'il a imité, peut-être trop servilement d'après les statues antiques, un goût plus naturel, moins sec et plus aisé, dont les linges mouillés et les mannequins l'ont sans doute éloigné; il auroit imité en cela le grand Raphaël qui, ayant peut-être plus finement saisi les beautés de l'antique, en a rendu la noblesse majestueuse avec les grâces et la simplicité charmante de la nature.

La composition des draperies consiste à bien marquer les jointures et les emmanchements ; mais avec une modération tellement industrieuse, qu'il semble que les plis se soient trouvés jetés naturellement et comme par hasard autour des membres, en flattant pour ainsi dire le nu, et le marquant sans y être collé, comme l'a souvent pratiqué Jules Romain,

quelquefois même avec une sécheresse et une bizarrerie que l'on doit prendre soin d'éviter. Michel-Ange est quelquefois tombé dans ce défaut ; mais il règne dans ses ouvrages un certain goût grand et terrible, qui impose tellement, qu'on est souvent charmé même de ses défauts, par les grandes beautés qu'ils présentent aux yeux des véritables connoisseurs, comme on le peut voir dans les Prophètes et les Sibylles qu'il a peints dans la voûte de la chapelle du Vatican, où il a représenté le Jugement dernier ; il semble que ce grand homme ait voulu sortir quelquefois du naturel et du vrai, pour faire valoir uniquement l'art ; jaloux du savoir profond qu'il avoit dans les emmanchements et l'anatomie, il a voulu faire voir en même temps le nu et même les muscles principaux avec le grand goût des draperies. Les anciens, toujours attentifs à exprimer les choses dans toute leur perfection, étoient si industrieux à marquer par leurs draperies le nu de leurs figures, que l'on admiroit particulièrement, à Athènes, un Vulcain qu'avoit fait Alcamenes, parce que, quoiqu'il fût debout et vêtu, on ne laissoit pas de voir par l'artifice de sa draperie qu'il boitoit, et même avec une sorte de grâce convenable à la Divinité.

Il faut que les yeux, en suivant, pour ainsi dire, les plis depuis leur naissance jusqu'à leur fin, s'aperçoivent qu'ils entourent et dessinent avec grâce les membres qu'ils couvrent ; il faut surtout éviter le choix des plis qui, par des lignes ou par des ombres mal placées, pourroient rompre ou cacher la véritable forme du corps qu'ils enveloppent ; plus la draperie se trouve éloignée des endroits où elle est resserrée, ou pressée, plus elle tombe dans son naturel, et plus elle deviendra ample et étendue. Il faut que les draperies soient disposées de manière qu'elles ne paroissent pas un amas éclatant et confus d'étoffes gonflées de vent, qui semblent dépouiller l'homme que l'on a voulu habiller, et être presque toujours détachées des membres qu'elles couvrent ; je ne prétends pas cependant interdire la magnificence des plis, mais il faut les placer autour de la figure, et le faire même avec tant d'art, qu'elles aident encore à la dessiner, à l'embellir et à l'enrichir.

Gardez-vous de charger vos draperies d'une trop grande confusion de plis, défaut où est souvent tombé le Poussin ; n'en faites seulement qu'aux endroits où les vêtements sont

retenus par les bras ou par les mains, ou par quelques autres parties qui les resserrent ; par cette simplicité vous donnerez de la grandeur et de la noblesse à vos figures, et vous conserverez un repos aimable qui produit la parfaite beauté, le plaisir des yeux et le grand goût. Ce n'est pas seulement en cette occasion qu'on peut, en retranchant, donner la dernière perfection à son ouvrage, mais dans toutes les compositions qui regardent les beaux-arts, soit peinture, sculpture, ou architecture.

En effet, la trop grande abondance d'objets et d'ornements semés et dispersés également partout, apporte une confusion si étrange, qu'elle prouve moins la fertilité du génie de l'auteur que la foiblesse de son goût ; l'orateur qui parle le mieux est celui qui dit beaucoup de choses en peu de paroles, et l'on pourroit appliquer ici pour les arts ces mots, *Rien de trop,* qui étoient la règle que Socrate donnoit aux jeunes gens pour leur conduite.

Il y a dans les draperies une correction et un goût de dessin qui en fait une des principales beautés, d'autant plus nécessaires qu'elles supposent la science du nu, qu'elles doivent marquer ou laisser entrevoir. Les plis des draperies qui enveloppent les membres doivent diminuer toujours de leur grosseur vers les extrémités de la chose qu'ils entourent ; ils doivent suivre régulièrement les parties fuyantes, comme celles qui s'avancent et qui raccourcissent. Il faut éviter, dans la forme des plis aussi bien que dans le nu, les lignes trop parallèles et les figures géométriques, comme les angles aigus et des carrés réguliers, qui formant des plis trop roides et trop arrangés, présentent aux yeux une certaine symétrie froide et aride, qui ôte tellement la vie et le mouvement aux figures qu'il semble qu'elles n'osent agir, de peur de déranger l'économie affectée de leurs ajustements : il en est de cela comme de l'art de la parole ; les périodes arrangées avec trop de soin rendent souvent un discours froid et languissant, et si quelquefois elles flattent l'oreille, elles ne vont jamais au cœur.

Les uns affectent des plis trop pincés et des contours aigus et coupés ; les autres les font ronds et gonflés ; les uns les forment trop secs et les autres trop mous ; la grâce consiste

donc dans un certain contour ondoyant, noble et élégant, dont on ne peut guère donner des règles bien précises, qui est un je ne sais quoi qui dépend du goût plus ou moins délicat de celui qui travaille, et qui est dans l'esprit du peintre plutôt que dans sa main.

Si l'on pouvoit marier, pour ainsi dire, la noblesse simple et majestueuse qui impose dans l'antique et dans Raphaël avec un certain contraste doux, gracieux et piquant, qui charme dans le Corrège et dans le Guide, on atteindroit peut-être au point de perfection.

Le contraste donne du mouvement et de l'âme aux figures; mais il faut en user avec prudence; les Italiens modernes, pour arriver à ce gracieux animé que je propose, ont souvent outré la matière : j'en excepte cependant le Ciniani et Carlo Marati, qui s'en sont souvent servis avec succès. Le Cavalier Bernin, épris du goût de draper du Corrège et du Guide, en a fort recherché les grâces dans les ouvrages qu'il a faits dans la force et dans la vigueur de son âge; mais ces mêmes beautés piquantes ont par la suite dégénéré en ce que les peintres appellent manière, et en des affectations trop sensibles et trop souvent répétées, soit que ses emplois différents et l'impétuosité du feu qui l'animoit l'aient emporté trop loin, ou lui aient ravi le temps qu'il faut donner à la perfection. Ce que l'on doit pardonner à un génie aussi vaste et aussi nouveau que le sien en peinture, sculpture et architecture, trois arts qu'il a si heureusement mariés ensemble, n'est pas toujours pardonnable aux autres. Plusieurs de ses disciples, aveuglés par la prévention, ont imité servilement ce qu'il avoit quelquefois exagéré lui-même, et se sont souvent fait blâmer en outrant les mêmes choses hasardées et nouvelles qui lui avoient attiré des applaudissements : il semble, dans les bizarres affectations de leurs draperies, que les vents les plus impétueux soient toujours déchaînés pour agiter les plus lourdes étoffes, non seulement dans la campagne, mais dans les lieux les plus resserrés. Ceux qui s'imaginent par là donner de la vie et du feu à leurs ouvrages s'abusent très fort; ce sont ordinairement les ressources dont les génies les plus froids cherchent à se réchauffer; mais le spectateur judicieux, qui n'est touché que des beautés naïves de la nature, refuse avec raison de

joindre sa voix aux applaudissements que ces génies outrés se donnent eux-mêmes ; il est dangereux d'oser trop s'écarter des règles établies par les grands maîtres, fondées sur la raison et la nature, par le désir ambitieux de vouloir donner dans la nouveauté ; si cet effort audacieux a réussi quelquefois à des gens supérieurs, ceux d'un ordre inférieur ne s'y distinguent que par des bizarreries outrées qui vont jusqu'à l'extravagance. Je ne prétends pas cependant interdire dans les draperies un contraste vif et gracieux, mais il doit être conduit avec prudence et modération : comme les étoffes ont toujours un certain poids qui les fait ordinairement tomber, on peut supposer quelquefois que le vent les agite ; ce mouvement peut faire naître de grandes beautés : les draperies qui paraîtront tantôt s'approcher fortement du nu et le marquer avec grâce, et d'un autre côté s'envolant dans les airs, formeront des plis magnifiques, agréables et nécessaires. Gardez-vous cependant de faire des draperies qui volent de côtés différents et qu'elles soient agitées par le vent, lorsque vos figures sont en repos, et sont dans des lieux où il ne peut vraisemblablement souffler. Ayez attention à varier les mouvements, les jets et les plis de vos draperies autant qu'il vous sera possible dans le même tableau ; y manquer, c'est presque un aussi grand défaut que celui de répéter partout les mêmes airs de tête ; car la nature ne paraît jamais plus belle que dans la variété. La diversité des étoffes donnera encore un agrément infini à votre ouvrage, non seulement parce que rien ne fait un plus riche et un plus agréable effet aux yeux que les objets de différente nature groupés ensemble, mais parce que les objets différents, groupés avec art, se font mutuellement valoir les uns et les autres, charment la vue en la trompant par l'imitation fidèle de la nature, que vous devez avoir présente le plus qu'il vous sera possible ; car c'est en vain que l'on veut s'en fier au souvenir des choses qu'on a vues, et s'abandonner à l'habitude que l'on a souvent acquise avec trop de facilité ; le naturel offre toujours de nouvelles beautés à ceux qui les savent connoître, et des effets qu'il est difficile d'imaginer, qui charment dès qu'on les saisit, et qui jettent une force si brillante et si naïve dans l'exécution, qu'ils semblent donner l'âme au pinceau pour la répandre dans tout l'ouvrage. Son-

gez à varier votre touche selon le véritable caractère des étoffes que vous voulez imiter. Car, quoique la légèreté et la facilité du pinceau doivent briller partout, il y a des objets qui doivent être peints avec douceur, et d'autres touchés plus fièrement; les satins, les velours, les linges, les draps, les peaux, doivent avoir chacun leur touche différente, aussi bien que les étoffes d'or et d'argent, les broderies, les pierres précieuses, que le peintre doit se garder de prodiguer mal à propos, et qu'il ne doit introduire qu'autant qu'elles conviennent à son sujet, et à produire quelque grand effet ; car on se laisse souvent éblouir et tromper par l'apparence du beau ; on croit enrichir son ouvrage et on l'appauvrit, en le dépouillant de la noble simplicité qui lui est propre, et qui le caractérise. Le goût de peindre de Paul Véronèse, de Rubens et de Van Dyck, selon moi, est celui qu'il faut suivre, pour l'imitation et la magnificence des étoffes ; mais leur facilité est difficile à acquérir, d'autant plus que leur plus grand artifice est d'avoir su le cacher, et que par une intelligence étonnante ils font paroître avec peu de travail, un ouvrage qui coûte ordinairement beaucoup de temps, de soins, d'ennuis, de flegme et de patience, ainsi qu'on le peut voir dans beaucoup d'ouvrages des peintres allemands, qui ont autant fini et travaillé les objets éloignés, tournants et ombrés, que ceux qui doivent être les plus proches de la vue et sous la plus vive lumière ; défaut aussi considérable que celui de ne pas savoir augmenter ou diminuer à propos l'éclat et la vivacité de ses couleurs.

Les draperies ont leurs couleurs locales, c'est-à-dire celles qui leur sont naturelles, celles de la lumière la plus vive, celles des tournants, celles des reflets, et celles des plus fortes ombres; il ne faut pas que le spectateur puisse dire, comme cependant plusieurs peintres le disent eux-mêmes en parlant de leurs propres ouvrages : c'est une draperie d'outremer, de vermillon, de laque, de massicot, etc. Il ne suffit pas de donner à chaque objet la véritable couleur par l'imitation exacte du naturel qui se présente à vos yeux, il faut quelquefois le corriger par l'idée que l'on doit avoir de la perfection de la nature, et le choisir selon les véritables règles de l'art, en cherchant tout ce qui peut contribuer à l'embellir, et en rejetant avec un juste discernement tout ce qui lui est désavan-

tageux afin de former par diverses parties un tout ensemble aimable, et une harmonie parfaite qui charme autant les yeux qu'un beau chœur de musique enchante les oreilles.

Les oppositions fières et suaves tout ensemble contribuent non seulement à l'harmonie d'un tableau, mais aussi à lui donner de la force et de la vigueur; mais il faut connoître la sympathie et l'antipathie que les couleurs ont entre elles, et les disposer dans les draperies, de manière qu'en liant, pour ainsi dire, d'amitié par les nuances douces de couleur que l'on appelle rompues, les masses de lumière, quoique composées de parties agréablement variées, paraissent unies ensemble, pour joindre insensiblement, par des couleurs plus sombres et moins vives, les grandes oppositions soutenues par les masses d'ombres, dont l'imperceptible variété s'accordera de la même manière que celle des jours.

Il faut quelquefois mêler des couleurs vives et brillantes avec d'autres moins claires, plus sales, plus sombres et de genre différent; elles se font valoir les unes et les autres par la comparaison. C'est quelquefois un grand coup de l'art de hasarder des oppositions hardies et assez fières pour aller jusqu'à la dissonance; on peut, pour y attirer la vue en de certains endroits et la forcer à s'y arrêter parmi des couleurs agréablement unies, en hasarder une qui en trouble, pour ainsi dire, le repos et qui leur soit directement opposée; mais il faut, comme font les grands musiciens, en sauver l'extrême dissonance par quelques sons imperceptibles qui les lient sans que l'on s'en aperçoive. Car il faut tâcher d'éviter que les extrémités absolument contraires se touchent absolument en couleur, aussi bien qu'en lumière; le Giorgion, conduit par son heureux génie, a porté le coloris à un degré si admirable, qu'il a su joindre à la fois les couleurs les plus fières et les plus fortes avec les plus suaves et les plus harmonieuses. Le Titien, qui sut profiter de ce goût fort et piquant, semble l'avoir encore perfectionné par plus de variété ; son harmonie (pour me servir des termes de musique) semble composée de plus de parties ; et si le premier a travaillé à quatre chœurs, l'autre a travaillé à huit et à seize, comme on le pratique communément dans les églises d'Italie. Personne n'a mieux connu que lui la nature des couleurs, qu'il plaçoit si à propos dans ses draperies, que

non seulement elles se faisaient valoir les unes et les autres, mais qu'elles mettoient chaque figure à sa place, et contribuoient, sans le secours des groupes de lumières et d'ombres, à faire dans l'ouvrage l'effet que produit l'intelligence du clair-obscur. Le clair-obscur tire encore de grands secours de l'intelligence des draperies, tant pour l'effet des corps particuliers que pour celui du tout ensemble. Il faut donc prendre garde que les draperies qui doivent servir de vêtements aux figures entourent les membres de manière que dans les parties les plus élevées et les plus éclairées, le choix des plis ne cause pas des ombres fortes, qui en rompraient la forme, de même que les plis trop éclairés dans les parties qui doivent naturellement être ombrées. Les draperies, disposées avec art, peuvent encore servir pour le clair-obscur, à étendre les masses en liant et groupant ensemble les lumières et les ombres, et en remplissant artificieusement des vides qui formeraient des trous brisés en pièces séparées qui fatiguent les yeux, en les attirant de tous côtés sur des objets égaux en force d'ombre et en lumière, et leur ôtent le repos aimable qui s'offre quand les objets composés de grandes parties se trouvent liés ensemble, distingués ou démêlés par les seules oppositions des masses des lumières et des ombres. Rubens et Van Dyck ont parfaitement entendu, peut-être même au-dessus des autres, cet artifice du clair-obscur ; leurs ajustements nobles et grands forment des plis simples et riches, qui, flottant avec grâce autour du nu, le marquent sans y être collés ; supérieurs en cela au Titien, qu'ils ont quelquefois égalé dans les nuances harmonieuses des couleurs, et ils ont souvent surpassé Paul Véronèse, qui auroit été inimitable dans cette partie d'harmonie s'il n'avoit pas tant bigarré ses figures, ce qui en ôte la forme et le repos ; défauts où ne sont pas tombés Rubens et Van Dyck.

Il faut, dans les vêtements, observer avec exactitude les bienséances, les mœurs et les coutumes ; il ne faut pas affecter de représenter des figures nues là où elles ne conviennent pas, par la seule envie d'étaler son savoir dans cette belle partie du dessin ; l'école florentine est souvent tombée dans ce défaut ; plus touchée de la science du nu et de l'anatomie que de toutes les autres parties de la peinture, sa passion alloit jusqu'à critiquer les bienséances judicieuses de Raphaël

qu'elle appeloit, par une sorte d'esprit de critique mal fondée, *le grand faiseur d'habits.*

Le peintre n'a-t-il pas assez d'occasions de faire valoir son savoir dans la science du nu et de l'anatomie, dans les endroits convenables, sans les placer hors de propos? La Fable lui en fournit dans les allégories; l'histoire même, en observant les temps, les pays et les mœurs.

Les premiers hommes se sont d'abord vêtus des peaux des animaux dont ils faisoient des sacrifices. L'on croit que Caïn ne trouva l'invention de filer la laine qu'après sa fuite et sa retraite dans les Indes; cependant Raphaël dans ses *Loges* lui a donné un vêtement d'étoffes; tant il est vrai que les plus grands hommes tombent quelquefois dans des fautes que les personnes d'un goût supérieur leur pardonnent en faveur des grandes beautés dont ils sont vivement saisis, et qui servent souvent de matière pour exercer la critique de ceux qui sont (si je l'ose dire) plus occupés des taches qui se trouvent quelquefois dans le soleil que de sa grandeur immense et de la lumière éclatante qu'il répand sur tout l'univers.

Il ne faut pas seulement varier les étoffes selon les différents caractères des personnages que l'on veut représenter; il faut encore que les plis conviennent à ceux qui les portent: les étoffes pesantes qui, quoique amples, forment peu de plis, conviennent à des prophètes, à des philosophes, à des magistrats, et semblent avoir rapport avec la gravité de leur caractère et de leur visage; elles ne conviennent pas à l'enjouement et à la légèreté vive et brillante des nymphes et des jeunes personnes, qu'il faut revêtir de draperies légères et d'étoffes fines et délicates: mais quoique les plis en soient petits, ils ne doivent être pincés qu'aux endroits où ils sont pressés, et s'étendre de temps en temps, pour former toujours de grandes parties et des masses de lumières et d'ombres aux endroits où vous en aurez besoin.

Les étoffes ou draperies qui ne sont ni trop pesantes ni trop légères conviennent à la majesté des dieux, des rois, des princes, des princesses et des femmes d'un caractère respectable; toutes ces convenances doivent s'observer non seulement dans les draperies, mais encore dans tous les autres ajustements des figures, ayant toujours égard à la dignité, au sexe, à l'âge, au temps,

au pays, aux mœurs et aux coutumes. Si vous aviez à peindre et à représenter des anciens Grecs ou des Romains, conviendroit-il de leur donner les vêtements, les coiffures ou les armes modernes des autres nations? Les Perses doivent être vêtus autrement que les Grecs, et c'est ce qu'a sagement observé Le Brun dans les tableaux où il a représenté l'*Histoire d'Alexandre*. Par la même raison qu'il ne faut pas se servir des vêtements modernes dans des sujets de l'antiquité, il ne faut pas traiter un sujet moderne ni représenter des personnes avec qui nous vivons avec des vêtements à l'antique. C'est cependant une licence que les peintres prennent souvent dans les portraits : je ne prétends pas faire ici le procès aux grands peintres que la complaisance et les égards engagent à le faire, d'autant plus que cela donne occasion aux peintres de nos jours qui se distinguent (et que leur modestie m'empêche de nommer, mais que l'on connoît assez) d'imaginer des ajustements gracieux, variés et nobles : d'ailleurs, ne sont-ils pas toujours contraints par les caprices différents de ceux pour qui ils travaillent? N'exige-t-on pas même d'eux de farder quelquefois une vieille, de rendre blancs les cheveux d'une jeune personne, d'habiller la moindre bourgeoise en superbe princesse, le financier en héros, le magistrat en Adonis? Je n'ose décider sur cette matière; cependant les portraits qui nous restent de Raphaël, du Titien, du Giorgion, de Rubens et de Van Dyck nous représentent les hommes tels qu'ils étoient de leur temps.

Les pays où les peintres ont pris naissance, et dont les climats différents les rendent vifs, froids ou pesants dans leurs productions, contribuent encore à les faire pécher contre les convenances, non seulement par les vêtements, mais aussi par le caractère, la forme, la taille des personnages, les physionomies et les airs de tête. Albert, peintre allemand si distingué par son savoir, qu'il mérita les éloges et l'estime de Raphaël à tel point, que ce grand homme s'occupoit souvent à regarder ses ouvrages en estampes, dont il avoit un recueil complet; Albert, dis-je, malgré l'étendue de son génie, trop plein des objets que son pays offroit toujours à sa vue, a toujours représenté la nation allemande dans ses ouvrages, tant par les vêtements que par les airs de tête. Rubens et Van Dyck

ont souvent transporté les sujets les plus anciens et les plus héroïques de la Grèce et de Rome dans la Flandre, leur patrie, tant par les vêtements, les étoffes et les armes, que par les formes et les airs de tête. On sort très rarement de Venise en voyant les tableaux du Giorgion, du Titien, du Tintoret, et surtout de Paul Véronèse. Que ces fautes, où l'habitude a entraîné les grands hommes, vous servent, jeunes peintres françois, à ne pas toujours voir la nature générale et parfaite par l'affectée qui se présente ordinairement à vos yeux : si les vêtements la défigurent autant par la forme que le fard par la couleur, tâchez de la retrouver dans la juste idée de la perfection et dans les ouvrages de la noble et simple antiquité.

Les peintres et les sculpteurs anciens étaient heureux. Qu'ils avoient en cela d'avantages sur nous ! Ils vivoient dans des temps où la nature se présentoit toujours à eux dans sa vigueur et sa naïve simplicité : ils n'avoient qu'à suivre ce qu'ils voyoient ; et nous devons presque toujours fuir ce que nous voyons. Les peintres qui sont nés ou élevés parmi ce qui nous reste de l'antiquité, dont Rome fait son principal ornement, étant remplis de ces admirables chefs-d'œuvre, ne sont pas tombés dans ce défaut ; tels sont les Raphaël, les Léonard, les Jules Romain, les Michel-Ange, les Carrache, les Dominiquin, les Poussin, les Le Brun, et d'autres qui y ont puisé la beauté des inventions, la noblesse des idées, la force de l'expression et la judicieuse exactitude des convenances et des coutumes.

Ce n'est pas encore assez, si l'on veut aller à la perfection, d'éviter les fautes grossières contre le costume, où ne sont que trop tombés des peintres, estimables d'ailleurs, tant il est vrai de dire que l'art de peindre est infini ; il faut donc s'efforcer d'augmenter l'expression du sujet par des choses singulières ingénieusement placées, qui le caractérisent fortement. Songez enfin, jeunes étudiants, qui voulez vous élever avec distinction dans cet art si difficile, que la seule habitude de dessiner et de peindre ne fait pas le grand peintre, et qu'il ne faut pas seulement qu'un tableau plaise aux yeux du corps, qu'il faut encore qu'il aille, pour ainsi dire, jusqu'aux yeux de l'esprit ; quelques beautés qu'il ait d'ailleurs, quand il pèche contre les convenances et contre ce qu'on appelle le costume, il fournira beaucoup de matière à de justes critiques, d'autant

plus redoutables, qu'elles viendront non seulement de ceux qui se laissent naturellement conduire par les lumières de l'esprit et du bon sens, mais encore par les gens de lettres et tous les savants, qui sont même plus touchés de cette partie de la peinture que de toutes les autres ; c'est elle qui a principalement réuni leurs suffrages en faveur du Poussin, et qui lui a mérité le glorieux surnom de peintre des gens d'esprit.

Là des expressions les beautés naturelles,
Nous offrent du sujet les images fidèles.
(105e et 106e vers de l'épître.)

L'art d'imiter les objets visibles de la nature est ce qui caractérise absolument le peintre; mais ce qui distingue la peinture de presque tous les autres arts, et le peintre du peintre, c'est non seulement une certaine élévation d'esprit, qui fait penser heureusement les choses, mais cet enthousiasme et ce pathétique qui touchent l'esprit, qui émeuvent le cœur par la juste représentation des caractères et par l'imitation des passions ; ce qui vient de la grandeur d'âme et de l'imagination. « Les poèmes ne doivent pas seulement avoir de la beauté, dit Horace, il faut encore qu'ils soient touchants, et qu'ils fassent naître dans le cœur de ceux qui les entendent toutes les passions que le poète y veut exciter. »

Ce n'est point assez, pour atteindre à la perfection et au sublime de l'art, qu'un tableau soit agréablement colorié, peint avec grâce et facilité, et qu'il ait une sorte de correction qui dépend des règles bien plus que du génie, et dont l'auteur peu blâmé par de grands défauts, est rarement loué par de grandes qualités ; car l'on doit chercher ce qu'il y a de meilleur et de plus excellent dans l'art. Le peintre le plus parfait est celui qui, en satisfaisant les yeux, sait émouvoir l'esprit des spectateurs avec force ; celui qui le fait médiocrement est un peintre médiocre, et celui qui ne le fait pas usurpe le nom de peintre. « Cependant les peintres, pour être mauvais, dit Cicéron, ne laissent pas d'être appelés peintres, et ne diffèrent point entre eux par quelques espèces particulières, mais par la science et par la capacité. » Ce n'est point assez, pour la perfection de l'art, de plaire uniquement aux yeux ; il faut qu'un tableau produise en nous une certaine admiration mêlée

d'étonnement et de surprise, qui ravit et transporte; sans ce beau feu qui doit l'animer, c'est tout au plus une belle machine où manque le principal ressort. Le peintre doit tirer sa plus grande force du grand art qui touche le cœur; il doit l'agiter, l'émouvoir et même le percer, sans toutefois le déchirer; car il est aussi dangereux de passer le but que de manquer d'y arriver.

Il est une justesse dans les expressions que peu de gens savent saisir, et que très peu savent connoître; car parmi les auteurs, comme parmi les spectateurs, c'est ordinairement le tempérament qui décide; il en est de trop froids, comme il en est aussi de trop vifs et de trop outrés; et c'est ce qui détermine les ouvrages des uns et les décisions des autres; il faut presque autant de délicatesse d'esprit pour juger et pour sentir le beau que pour le produire; peu de gens sont au fait du sujet que l'on traite; il en est encore moins qui connoissent les effets de la nature, et l'on méprise ordinairement ce que l'on ne connoît point. C'est là ce qui décourage souvent ceux qui travaillent pour la gloire, et, pour se servir de l'expression de Platon, c'est ce qui coupe les ailes à l'esprit, et l'empêche d'arriver à la perfection qui est le but où il doit tendre.

Le peintre ayant fait le choix de son sujet doit s'attacher surtout à l'exprimer dans toutes ses circonstances, pour attacher les regards du spectateur le plus indolent. « Rien ne désole plus celui qui travaille uniquement pour la gloire, dit Horace, qu'un spectateur indolent; rien ne l'encourage plus que lorsqu'il se voit applaudir. » Le peintre qui veut y parvenir doit envisager deux sortes d'expressions, la générale et la particulière; j'entends par l'expression générale le caractère du sujet, qui doit d'abord se présenter aux yeux pour aller ensuite à l'esprit, et de l'esprit au cœur; presque toutes les parties de la peinture y doivent joindre leur force; l'invention, la disposition, le caractère du dessin, le coloris, le pinceau et le clair-obscur.

Par l'invention, on fera un choix vif et une recherche des choses vraisemblables et convenables qui caractérisent le mieux le sujet que l'on traite.

Par la disposition, qui est l'ordre et la distribution des choses, vous placerez vos groupes et vos objets de la manière

la plus avantageuse et la plus convenable au caractère que vous voulez représenter.

Dans un sujet de fracas, tout doit être en mouvement, tout doit agir; le contraste y doit être observé vivement; le dessin hardi et plein de feu; le coloris fort et brillant; le pinceau léger, et touché vivement; les oppositions marquées dans le clair-obscur, et d'heureuses dissonances dans l'harmonie et le tout ensemble.

Un sujet majestueux et noble doit imposer d'abord par le choix des objets, par l'ordre simple et grand de la composition, par la noblesse des attitudes dans toute leur magnificence, par leur dignité, par le contraste naturel et sans affectation outrée, par le choix des couleurs magnifiques et harmonieuses, par le goût du dessin grand et correct, et par un repos tempéré dans le clair-obscur; dans les sujets tragiques et barbares, les oppositions du clair-obscur seront plus sensibles et plus marquées, comme celles du coloris dont le choix triste et mélancolique inspirera le caractère du sujet.

Dans les sujets gracieux, tout doit rire et plaire par le choix des objets inventés, par un certain air de légèreté dans la composition, par l'élégance du dessin, par le coloris vague et brillant, par le clair-obscur doux et tempéré, et par le pinceau moelleux, léger et fondu; enfin chaque tableau doit avoir un mode qui le caractérise. L'harmonie en sera tantôt aigre et tantôt douce, tantôt triste et tantôt gaie, selon les différents caractères des sujets que l'on voudra représenter. On peut suivre en cela l'art enchanteur de la musique.

Car comme je l'ai, je crois, déjà dit ailleurs, tous les arts ont presque tous les mêmes principes; examinons cependant, sans trop sortir de notre sujet, le rapport de la musique avec la peinture en ce qui regarde l'expression et l'harmonie.

Les hommes sont naturellement portés à former des sons; l'on chante dès l'enfance avant même que l'on ait l'usage de la parole; l'âge fortifie cette habitude et le tempérament la détermine. L'on chante en rêvant à autre chose. Celui qui a le cœur sensible et tendre forme des sons tendres et languissants; l'emporté, des airs vifs, légers et enjoués, et tout cela sans s'apercevoir que l'on chante. Le naturel et le tempérament agissent uniquement, et l'on ne peut pas dire que ce soit

l'art du musicien, quoique cependant l'on y entrevoie une sorte de disposition heureuse pour le devenir. Combien de gens du monde ont-ils fait d'assez beaux airs sans savoir une note de musique? Combien de gens a-t-on vus usurper le nom de musicien, pour avoir réussi dans quelques chants naturels, et le tempérament leur tenant lieu de science, avoir quelquefois rendu le sens des paroles et les avoir exprimées heureusement? Il n'est pas aussi facile d'exprimer par un simple trait de crayon l'expression des passions dans les traits du visage : cependant celui qui borneroit son art à ce talent pourroit-il s'appeler peintre? Ce qui le détermine peintre accompli, c'est lorsqu'il joint à ces traits les jours, les ombres, le coloris et les autres parties de la peinture, dont j'ai déjà parlé. De même si celui qui aura fait de beaux chants y joint des accords placés avec art, une harmonie savante et travaillée, des caractères vrais et variés, un mode convenable, il se pourra dire à juste titre musicien; c'est donc cet art admirable, qui fait le véritable musicien, que je propose au peintre pour la force de l'expression, pour les enchantements de l'harmonie et pour les modes qui conviennent aux sujets différents. La peinture a ses modes mêmes par les couleurs, comme la musique les a par ses sons. Les couleurs qui approchent le plus du blanc inspirent la joie, et celles qui approchent le plus du noir jettent l'imagination dans la tristesse. Chaque chose a son contraire : la lumière du jour réveille la nature, les ténèbres de la nuit l'abattent et n'inspirent que la mélancolie et l'horreur. Enfin en peinture, comme en musique, ayez attention que le caractère général soit marqué par de si grands traits, que ceux mêmes qui ne sont pas au fait des sujets soient frappés et touchés, soit par le grand, le pathétique, le gracieux ou l'enjoué, soit par les autres caractères; songez que chaque sujet que l'on traite doit avoir un caractère particulier qui lui est propre; et que ce n'est point assez de plaire aux yeux, qu'il faut surprendre et étonner.

Après avoir parlé de ce que j'appelle l'expression générale, parlons des expressions particulières, qui toutes ensemble doivent contribuer à l'apparence générale plus parfaite. Tout y doit concourir : la décoration ou la scène, les mœurs ou les coutumes, le caractère des personnages, les passions exprimées

par les gestes, les mouvements du corps et les traits du visage.

La scène du tableau contribue à l'expression par le rapport qu'elle doit avoir au sujet que l'on traite. Gardez-vous bien de placer dans un lieu triste et mélancolique un sujet gracieux et qui doit inspirer le plaisir et la joie; Bellone parmi des fleurs, et Vénus, les Amours et les Jeux parmi des rochers affreux et dans des déserts terribles; et dans des lieux aimables, où tout inspire la joie, la gaieté, gardez-vous de placer un sujet tragique, funeste et plein d'horreur.

Les anciens qui avoient trois sortes de pièces, c'est-à-dire des tragiques, des comiques et des satyriques, avoient aussi des décorations qui avoient rapport à ces différents caractères : les tragiques représentoient toujours des édifices magnifiques et superbement ornés; les comiques représentoient de simples maisons, comme on en voit communément dans les villes; et les satyriques des lieux champêtres, des maisons rustiques, de simples cabanes et quelques vieux temples ruinés.

Les mœurs sont des inclinations qui portent les hommes à des actions bonnes, mauvaises ou indifférentes : elles sont différentes selon la complexion, le sexe ou le pays où l'on a pris naissance; de là viennent les diverses coutumes des peuples; car les uns sont polis, les autres grossiers et barbares; les uns fourbes, les autres de bonne foi; les uns pesants et lourds, les autres inquiets et changeants, et ainsi du reste. Ce sont ces différents caractères que le peintre doit étudier avec beaucoup de soin. Étudiez à la Cour et dans le grand monde les caractères de dignité, de noblesse, de bienséance et de représentation; dans le commerce de la ville, de la campagne et des hommes ordinaires et communs, le simple, le naïf, le vrai, la nature enfin dans toute sa pureté. Étudier à la Cour, me dira-t-on? Quoi! perdre son temps à attendre, et souvent à être rebuté, tandis qu'on peut étudier tranquillement dans son cabinet? Ce qui abuse, selon moi, la plupart des gens d'étude, c'est qu'ils croient que leurs cabinets et leurs livres leur suffisent. Ne se trompent-ils point? Car le monde, qui est une bibliothèque vivante, anime fort celle du cabinet. Je sais qu'il faut bien du talent et du temps pour remplir ces deux nécessités pour la perfection de l'art; celui

qui n'est jamais sorti de son cabinet méprise celui qui n'y entre jamais, ou, pour mieux dire, qui n'en a point. Par le même esprit d'injustice, ceux qui sont dissipés dans le grand monde regardent comme un homme bizarre, ridicule et misanthrope celui qui rêve et qui cherche à penser. « Le sage, dit Horace, passe souvent pour bourru, et le silence d'un homme discret est pris pour une rude censure. » Tout ce qui est extrême est vicieux : il faut en tout tenir un juste milieu. « Gagner des batailles, dit Horace, et mener en triomphe au milieu de ses citoyens des ennemis vaincus, c'est ce qui approche de la gloire de Jupiter; cela va jusqu'à la divinité même. » Ce n'est donc point une louange méprisable que de plaire à ces hommes divins. Mais, comme dit le proverbe, il n'est pas donné à tout le monde d'aller à Corinthe. Celui qui a craint de n'y pas réussir s'est tenu en repos; voilà qui est bien. Mais celui qui en est venu à bout, a-t-il bien fait? A-t-il fait l'action d'un honnête homme, d'un homme de cœur? Car voilà de quoi il s'agit : ce que nous cherchons est là, ou il n'est nulle part. Celui-là appréhende de toucher à un fardeau qu'il trouve au-dessus de ses forces et de son courage : celui-ci entreprend de le porter, et le porte effectivement. Il faut, ou convenir que la vertu est un nom frivole, ou avouer que l'honneur et la récompense sont dus à celui qui tente et qui fait de nobles efforts.

Je sais que tous les caractères sont généralement répandus dans le commerce du monde, mais ils se réunissent et se rassemblent avec plus de force à la Cour; on les y peut étudier avec plus de vivacité et même d'un seul coup d'œil; les rayons du soleil dispersés sur l'hémisphère ont moins de force que lorsqu'ils sont rassemblés au foyer d'un miroir ardent. Vous pouvez donc, dans ce grand théâtre du monde, étudier le vrai des mœurs, des caractères et des passions, par exemple, l'humanité, la douceur, la bonté et la dignité du maître : la politesse et la simplicité de la plupart des grands, l'orgueil des inférieurs et la hauteur des petits en général, car il y a de l'exception partout; l'air important des uns, l'air mystérieux des autres; l'attention et l'assiduité importune de ceux qui ne sont jamais vus et qui ne le seront peut-être jamais; l'inquiétude et l'agitation de ceux qui courent après

les bienfaits et les grâces; la jalousie de ceux qui voient faire du bien aux autres; l'air faux de leurs compliments et de leurs embrassements; la légèreté et la confiance des jeunes gens, leur air décisif pour juger de tout ce qu'ils ne connoissent point et qu'ils ne veulent point connoître; l'avarice, l'ambition hors de saison des vieillards qui courent après des grâces dont ils ne sauroient jouir, leurs regrets du passé, leur mépris du présent; la souplesse et la bassesse des uns, l'audace hardie et téméraire des autres. Enfin vous pouvez étudier dans ce grand théâtre tout ce qui agite et trouble l'âme et le cœur de tous les hommes.

Étudier à la Cour, dira-t-on, c'est une mer orageuse où l'on est toujours en danger de périr : intrigues cachées, souterrains dangereux, caresses suspectes, embrassements faux et intéressés, orgueil insupportable, surtout de la part de ceux que l'aveugle fortune a élevés avec trop de rapidité. Supposons, j'y consens, que ce portrait soit véritable, n'est-il pas nécessaire pour peindre les caractères que vous cherchiez à étudier d'après nature? Mais, pour vous empêcher de tomber dans ces précipices souvent couverts des plus aimables fleurs, ne vous est-il pas permis de trouver quelques guides sûrs et certains qui sachent vous conduire, tels que la prudence et la vérité; car il faut joindre l'une à l'autre. Soyez vrai sans prudence, vous courez souvent risque de vous perdre. Soyez fidèle à votre maître, ne vous mêlez point de ses affaires secrètes ni de celles de ses courtisans, vous serez prudent et sage. N'ayez ni hauteur ni bassesse : heureux qui peut s'approcher des supérieurs sans bassesse et vivre avec les inférieurs sans orgueil. Rendez à chacun ce qui lui est dû, outrez même quelquefois la politesse à l'égard de vos inférieurs, parce qu'ils y sont plus attentifs que les autres, faites avec exactitude, avec zèle et fidélité ce qui regarde vos fonctions, et n'ayez pas l'indigne bassesse de vous ingérer de faire les fonctions des autres et de vous approprier ce qui leur est dû. Servez-vous des occasions que vous pouvez avoir de parler au maître pour procurer du bien aux autres préférablement à vous; si vous demandez quelquefois pour vous, que votre demande, sans être importune et fatigante, soit respectueuse, toujours convenable, honnête et légitime. Enfin, faites-vous une loi de fermer la bouche,

quand il faut faire du mal et de l'ouvrir pour faire du bien; ne cherchez jamais à établir votre fortune sur l'injustice et la ruine des autres; si, vous conduisant ainsi, vous échouez à la Cour, il faudra que votre étoile soit bien malheureuse; mais vous aurez toujours la consolation d'être content de vous et de n'avoir rien à vous reprocher. Conduisez-vous de même dans la vie commune, sans orgueil et sans bassesse, avec vérité et simplicité; alors les hommes prévenus en votre faveur, se présentant sans masque devant vous, vous feront connoître le naturel sans fard et vous donneront eux-mêmes la facilité de les étudier. Molière et Despréaux, ces grands peintres des mœurs et des caractères, ont également peint, si je l'ose dire, les masques et les visages, parce qu'ils ont également pratiqué, l'un et l'autre, à la Cour et à la ville.

Le peintre doit s'instruire dans l'histoire et dans la géographie de la variété des mœurs, des religions, des coutumes et des vêtements, de la situation des terres, des mers et des climats. Les livres de voyages lui apprendront la diversité des bâtiments, des arbres, des animaux, des caractères différents qui sont nécessaires à l'expression. Les caractères doivent être semblables ou convenables; ils sont pris, ou dans l'Histoire, ou dans la Fable. Ceux qui sont pris dans l'Histoire doivent être semblables; ceux de la Fable doivent être convenables; ils doivent tous, comme dit Horace, suivre la renommée. L'Histoire nous apprend les traits, la physionomie et la taille des héros dont elle parle : si vous voulez peindre Alexandre, Jules César, Auguste, Pompée et les autres, ce n'est point assez de les rendre semblables à ces simples portraits, il faut encore y joindre par votre art une âme, soit par les attitudes, soit par les visages qui caractérisent, pour ainsi dire, la leur. Car on aime à connoître les grands hommes jusques dans le cœur, et l'on doit remplir le spectateur de l'idée qu'il a conçue sur leur renommée. On peut même quelquefois s'écarter du vraisemblable pour aller au convenable, et avoir attention, sans perdre de vue les caractères, d'embellir toujours ces portraits. Dans la fiction ou dans la Fable, il ne s'agit presque que du convenable : par exemple, le grand, le majestueux, doivent imposer dans la représentation de Jupiter, la haute dignité dans celle de Junon, la sagesse et la noblesse doivent distinguer Minerve;

le beau, le voluptueux et les grâces doivent enchanter dans Vénus, autant que le terrible de Mars et la fureur de Bellone doivent jeter d'épouvante. « Mettez-vous Achille sur la scène, dit Horace, qu'il soit infatigable, colère, inexorable, emporté; qu'il ne reconnoisse ni justice ni loi, et qu'il attende tout de son épée. Que Médée soit barbare et inflexible; Ino baignée de pleurs; Ixion perfide; Io errante et Oreste agité par les Furies. »

Pour remplir tous ces caractères de la Fable, échauffez et réglez votre imagination par la lecture des grands poètes de l'antiquité, c'est-à-dire d'Homère, de Virgile, d'Anacréon, de Théocrite, d'Horace, d'Ovide et de plusieurs autres. Quelle source inépuisable d'idées grandes et sublimes, aimables, naïves et charmantes! Le philosophe Acésilaüs lisoit tous les jours quelque chose d'Homère avant de dormir, disant qu'il alloit trouver ses amours. Faites-vous à son imitation une loi d'étudier toujours ces grands hommes; en les lisant, vous les aimerez; en les aimant, vous les relirez et vous les imiterez.

Aimez donc leurs écrits, mais d'un amour sincère;
C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

Pour vous animer à le faire, souvenez-vous que le Jupiter d'Homère a été le modèle du Jupiter de Phidias; et s'il faut encore vous exciter par quelques tableaux d'Homère, en voici quelques-uns qui vous donneront une grande idée des autres.

DESCRIPTION D'UNE TEMPÊTE

Comme l'on voit les flots soulevez par l'orage,
Fondre sur un vaisseau qui s'oppose à leur rage
Le vent avec fureur dans les voiles frémit;
La mer blanchit d'écume, et l'air au loin gémit;
Le matelot troublé, que son art abandonne,
Croit voir dans chaque flot la mort qui l'environne.

Longin, qui cite cette peinture dans son *Traité du Sublime*, ajoute qu'Homère ne met pas une seule fois devant les yeux le danger où se trouvent les matelots, qu'il ne les représente,

comme en un tableau, sur le point d'être submergés par tous les flots qui s'élèvent, et qu'il n'imprime jusques dans ses mots et ses syllabes l'image du péril.

Voyons cet autre endroit où Homère peint Neptune dans toute sa grandeur et toute sa majesté :

Neptune ainsi marchant dans ses vastes campagnes,
Fait trembler sous ses pieds et forêts et montagnes.

Et dans cet autre endroit :

Il attèle son char, et montant fièrement
Lui fait fendre les flots de l'humide élément ;
Dès qu'on le voit marcher sur ces liquides plaines,
D'aise on entend sauter les pesantes baleines ;
L'eau frémit sous ce Dieu qui lui donne la loy,
Et semble avec plaisir reconnoître son roy.

Rappelons encore ici une autre peinture de Platon qui, selon le témoignage de Longin, est celui qui a le plus imité Homère. C'est cette description qui peint le lieu champêtre où se passe le dialogue entre Phèdre et Socrate : « Quel lieu charmant ! s'écrie Socrate ; que ce platane haut et touffu plaît à la vue : cet autre arbre ne la charme pas moins par la hauteur de la cime et par l'épaisseur de son feuillage ; ces fleurs, dont il est tout couvert, répandent au loin un agréable parfum ! Qui ne seroit charmé de cette fontaine d'où coule une eau si fraîche et si pure ! Les offrandes dont ses bords sont parés font voir qu'elle est consacrée aux nymphes et au fleuve Achéloüs : sentez-vous ce doux zéphyr qui a rafraîchi l'air que nous respirons, et qui mêle son souffle au chant harmonieux des cigales ? Mais ce qui met le comble aux agréments de ce lieu, c'est cette pente douce que la nature semble avoir revêtue de gazon, pour inviter ceux qui passent à se reposer. »

Ce seroit un ouvrage de trop longue haleine, pour ne pas dire infini, que de vouloir faire ici une exacte recherche des beautés sublimes qui se trouvent dans ces grands modèles de l'antiquité, qui doivent former le goût des peintres et échauffer leur génie à tel point qu'ils puissent se dire à eux-mêmes :

Quelle docte et sainte yvresse
Aujourd'huy me fait la loy?
Chastes nymphes du Permesse,
N'est-ce pas vous que je voi?

Il n'est pas plus aisé de s'enivrer ainsi que d'aller à Corinthe. Il faut un génie et un goût supérieurs pour être saisi des beautés de ces respectables anciens; heureux qui sait puiser dans cette abondante source de richesses, qui sait en faire un beau choix, et, les plaçant à propos, se rendre, pour ainsi dire, original en imitant ces grands originaux! Tel a été Virgile en imitant Homère; Raphaël en imitant l'antique; Racine en imitant Homère, Virgile, Euripide et Sophocle; Molière en imitant Plaute et Térence; Despréaux en imitant Virgile, Horace, Perse et Juvénal; le Titien en imitant le Giorgion, et le Carrache en imitant le Corrège, Michel-Ange et le Parmesan; et ainsi des autres.

Si vous voulez remplir la vaste étendue de votre art, variez vos caractères, tâchez de vous rendre également propre au grand, au tragique, au terrible comme à l'agréable et à l'enjoué; par là vous pourrez vous attirer les suffrages de la Cour, des savants et peut-être du peuple; car chacun se plaît à ce qui lui convient; variez vos caractères, et par la différence des sujets, et par celle des caractères qui représentent la même chose. Le moyen de goûter un peintre borné par son génie, qui non seulement ne peint que des Vierges, mais qui les fait toutes semblables les unes aux autres? Aristophane disoit aux Athéniens qu'il ne cherchoit pas à les tromper en leur représentant deux ou trois fois la même chose un peu déguisée, qu'il étaloit toujours sur la scène non seulement de nouveaux sujets, mais des sujets qui ne se ressembloient point, et qui étoient toujours également beaux, au lieu que les autres poètes mettoient toujours dans leurs pièces Hyperbolus et sa mère.

L'étude de la physionomie est d'une nécessité très grande au peintre qui veut exprimer les mœurs et les caractères; il faut qu'il s'étudie à connoître et à marquer autant qu'il est possible ce qui forme, dans les traits du visage, cet air qui fait qu'indépendamment même de la beauté, les uns plaisent et les autres déplaisent; ce qui fait que l'on s'intéresse si fort pour

les uns, dès le premier coup d'œil, qu'il semble que le cœur vole au-devant d'eux, tandis que l'on conçoit une antipathie pour les autres, qui passe quelquefois du dédain à la haine. Il faut enfin qu'il étudie ce qui forme dans les uns cet air aimable, grand et majestueux, et dans les autres, cet air rebutant, bas, ignoble et grossier ; cette âme, ou si je l'ose dire, cette espèce de rayon de la divinité, qui brille dans les yeux des uns, dont les traits perçants pénètrent jusqu'au fond du cœur, semblent le captiver et l'attirer dans le même instant qu'ils le frappent; et par opposition les regards choquants des autres, que vous ne pouvez rencontrer sans que votre âme se révolte et sans qu'elle souffre une peine insupportable. L'avantage d'une heureuse physionomie est si considérable, que Vitruve raconte que Dinocrate, architecte, pour avoir un accès agréable auprès d'Alexandre le Grand, et se confiant à son aimable physionomie, s'alla mettre vis-à-vis de ce prince, ce qui réussit effectivement; car Alexandre ayant été frappé de son grand air, et de ce je ne sais quoi qui plaît, ordonna qu'on le fît approcher : ainsi, par le seul air de son visage et de sa personne, il obtint ce qu'il souhaitoit.

Vous devez, par l'étude de la physionomie, ajouter de la force aux caractères particuliers des personnages que vous représentez aux yeux ; cela joint aux expressions les fera connoître jusqu'au fond de l'âme. Mais il ne faut pas vous en tenir là pour la perfection de votre art, il faut encore avoir attention à étudier les physionomies différentes des diverses nations par rapport aux climats différents et à leurs différentes manières de vivre, de sorte que l'on puisse distinguer par la physionomie générale, non seulement ceux qui habitent l'Europe, l'Afrique, l'Asie et l'Amérique, mais même ceux qui sont nés dans les divers pays de ces quatre parties du monde. Oserai-je avancer ici, sans trop choquer les gens prévenus, que, quoique M. Le Brun soit François et moderne, peu d'anciens l'ont égalé dans cette recherche ? Les Batailles d'Alexandre en font foi, comme les quatre petits tableaux des Nations qui sont à l'escalier de Versailles. La prévention où les François sont fort sujets est peut-être ce qui retient ceux qui pourroient le faire, de remplir au juste ces caractères : on veut plaire, et les François ordinairement rapportent tout à leurs usages, à leurs

manières affectées et à leurs modes présentes, et trouvent bizarre la simple nature des siècles reculés, les usages des pays éloignés. Je ne sais si, en revanche, les étrangers ne sont pas étonnés des perruques, des cheveux poudrés, du blanc et du rouge des femmes, et même de leurs parures; il faut que la mode embellisse et forme les grâces en France.

Il ne me convient point de parler ici en philosophe ni en mathématicien; d'examiner si le chaud et le froid, l'humide et le sec, en formant le tempérament de l'homme, déterminent ses mœurs, ses inclinations et la forme du corps, ou si cela dépend de l'influence des astres unis à l'instant de sa nativité; si Saturne le rend pâle, maigre, mélancolique et languissant; Jupiter, vénérable, majestueux et content; Mars, terrible, féroce, colère et sanguin; le Soleil, magnanime; si Vénus le rend gracieux, aimable, sensible, tendre et fortuné; Mercure, doué des qualités de l'esprit; la Lune, doux, sociable et humain; ce détail passeroit mes forces et les bornes que je me suis prescrites. Et comme ce n'est que par la forme extérieure du corps que le peintre doit exprimer l'intérieur et caractériser l'âme; en excitant les étudiants à faire les recherches convenables et particulières sur cette matière, je me contenterai de dire quelque chose en général du caractère et du tempérament des hommes par rapport à la ressemblance marquée que beaucoup de gens ont avec quelque animal particulier. Par exemple, ceux qui ont du rapport avec les lions ou les aigles sont ordinairement courageux et magnanimes; ceux qui ressemblent aux bœufs aiment l'oisiveté, sont lourds et lents dans leurs mouvements; ceux qui ont du rapport aux singes sont d'un esprit borné, malin, et s'amusent volontiers à des bagatelles; ceux qui ont du rapport aux ânes sont stupides, ignorants, lents et paresseux; ceux qui ressemblent aux côchons sont d'un esprit grossier, incapables d'aucune discipline; ceux qui ont du rapport aux renards sont fins et rusés; comme ceux qui ressemblent aux cerfs et aux lièvres sont naturellement timides, ainsi des autres. Il en est de même de la ressemblance avec les oiseaux; mais, pour l'ordinaire, ceux qui ont du rapport avec eux sont volages et légers et ne demeurent pas longtemps dans la même situation de corps et d'esprit. Toutes ces ressemblances, et beaucoup d'autres qui seroient trop longues

à détailler ici, ne se trouvent pas seulement dans toutes les parties du corps, mais aussi dans toutes celles du visage : elles se rencontrent dans le nez, dans le front, dans la bouche, dans les joues et dans les oreilles, mais surtout dans les yeux, qui sont le miroir de l'âme; enfin, les signes de la physionomie se tirent des mouvements du corps, de la conformation de toutes ses parties; des traits et de l'air du visage, de la diversité du poil, de la polissure de la peau, de la charnure, des couleurs, de la voix même, que le peintre, à la vérité, ne peut exprimer qu'en suppléant par la justesse et la vivacité des mouvements du corps et des gestes, et c'est de quoi j'aurai l'honneur de vous entretenir à la première occasion, pour remplir ce que je me suis proposé d'établir sur les caractères auxquels je joindrai ce qui regarde l'expression des passions.

Les mouvemens de l'âme y sont peints doctement.
(107e vers de l'épître).

Après avoir eu l'honneur de vous entretenir, messieurs, de l'expression générale et des caractères, je dois parler de l'expression des passions, qui se fait par les mouvements du corps ou par les gestes qui doivent donner de l'âme aux figures, et sans lesquels les tableaux les mieux composés, les mieux dessinés, peints et coloriés, seroient froids, languissants et inanimés; car, comme le remarque Cicéron, l'action est l'éloquence du corps.

On sait que, de toutes les choses créées, celles qui sont vivantes sont les seules qui ont du mouvement par elles-mêmes, et que les autres n'en ont que lorsqu'elles sont remuées par des mouvements étrangers : telles sont la pierre, le marbre, le bois, le fer, enfin tous les corps qui n'ont point en eux cette force intérieure qui fait agir, comme la flamme, qui seule a plus de mouvements qu'aucun des membres de l'homme, ou comme l'âme paroît faire agir le corps.

Il y a trois parties dans l'homme : l'irascible, le concupiscible et le raisonnable.

L'irascible et le concupiscible lui sont communs avec les autres animaux, et le raisonnable est ce qui le distingue et qui lui est particulier : les deux premiers excitent ses passions,

comme la colère et l'amour; et le raisonnable les arrète ou du moins les modère, et c'est ce qui le fait agir d'une façon ou d'une autre.

La peinture, qui est une imitation de la nature aussi bien que la poésie, et qui cependant étant muette ne sait que parler aux yeux, ne peut se faire entendre que par les gestes, ni exprimer les passions de l'âme, comme la piété, la terreur et les autres, que par les mouvements du corps. Les gestes doivent toujours avoir un juste rapport avec la tête, les yeux et les autres parties du visage. Ils doivent être convenables aux sentiments que l'on veut exprimer, et si expressifs et si bien caractérisés qu'en voyant les actions différentes des personnages chacun reconnoisse et puisse dire : voici les gestes véritables d'un homme de bien ; voici les gestes affectés et faux d'un bigot; celui-là a l'air d'un héros, celui-ci d'un fanfaron; voilà les gestes d'un capricieux, d'un violent et d'un emporté; celui-ci a le maintien d'un homme prudent et sage : voilà l'air naturel, simple et grand d'un seigneur bien élevé, différent de l'air haut, audacieux et important d'un riche bourgeois, qui veut faire croire qu'il est de qualité; cet air simple marque l'homme de probité; cet air faux désigne le fourbe ; voici les gestes affectés de la coquette, qui veut paroître belle, et les airs naturels de la vraie et simple beauté, et ainsi des autres.

Les mains sont le principal instrument du geste ; nous nous en servons pour représenter la plupart des choses que nous sentons, ou dont nous parlons; c'est par elles que nous indiquons, que nous admirons; c'est par les mains que l'on appelle, que l'on renvoie, que l'on loue, que l'on méprise, que l'on interroge, que l'on prie, que l'on refuse, que l'on prend, que l'on donne, que l'on menace. Elles sont les instruments de l'horreur, de la crainte, de la haine, de la joie, de la tristesse et de la douleur ; enfin leurs mouvements sont infinis, et sans elles l'action est languissante et inanimée. Quintilien dit que les autres parties du corps aident à celui qui parle, mais que l'on peut dire que les mains parlent elles-mêmes; il ne faut pas cependant les faire agir partout, non plus que les bras; car il ne faut pas donner à un personnage des gestes qui ne conviennent point à l'état où il se trouve. Le grand abattement, l'extrême affliction, la lassitude, la paresse et la stupidité, quel-

quefois même la dignité, doivent être exprimés par l'inaction, sans aucun mouvement de bras ni de mains; l'on peut encore ajouter à cela le grand étonnement qui rend presque immobile; la contenance d'un homme qui pense et qui médite est grave et modeste; l'homme vertueux a des actions tranquilles qui sont l'effet de la modération et de la quiétude de son âme, autant que le vicieux qui tombe dans l'excès les a turbulentes, ardentes, actives et précipitées. Il ne faut jamais les faire agir avec trop de violence; c'est un défaut que l'on reprocheroit même à des orateurs vivants, comme on le reprocha autrefois à Curion, qui gesticuloit ainsi sans mesure dans un discours qu'il fit, ayant à côté de lui Octavius son collègue, qui étoit graissé d'onguent à cause de ses gouttes; Sicinius dit à Octavius: « Vous avez de l'obligation à votre collègue, car sans lui les mouches vous eussent mangé. » Ce ne sont point des gestes outrés ni des mouvements violents qui représentent vivement la vérité. C'est une représentation naïve, simple et noble de la nature que le peintre doit suivre pas à pas et dont il ne doit jamais s'écarter. Les gestes qui sont le moins affectés approchent le plus de la nature et toucheront plus agréablement et plus vivement que les autres; ils doivent être si naturels et si naïfs, qu'il semble qu'ils se soient présentés d'abord à l'imagination et à l'esprit du peintre sans qu'il paroisse qu'il lui en ait coûté ni recherche ni travail. On reprochoit à Sénèque qu'il faisoit souvent parler ses personnages les plus furieux d'une manière qui faisoit sentir qu'ils avoient passé la nuit à préparer et à méditer leurs fureurs. Ce qui a l'air préparé est toujours froid et ne fait aucun effet : le seul vrai de la nature sait émouvoir et toucher.

Si la perfection de la peinture est de représenter les conceptions de l'âme et de frapper les sens par les gestes et les mouvements du corps, le peintre doit éviter avec soin les attitudes équivoques qui pourroient avoir de la ressemblance à des idées désagréables ou obscènes; il doit aussi prendre garde à ne donner aucune action qui n'ait un rapport proportionné au caractère qu'il veut représenter. N'allez pas donner les gestes pompeux du cothurne à une physionomie commune ou comique; ce seroit une discordance insupportable, contraire à la nature, à l'art et à la raison. Il faut de la justesse et ne

point aller, s'il se peut, ni au-dessus ni au-dessous de son sujet. L'attitude d'un Hercule ne convient point à de jeunes hommes efféminés, ni leurs gestes gracieusement affectés au caractère du dieu des combats. L'apparence du bien nous trompe souvent; quelquefois même, en voulant trop bien faire, on prend le faux et l'on tombe dans des puérilités ridicules, semblables à cet acteur qui marchoit sur le bout des pieds pour représenter le grand Agamemnon et à qui on cria qu'il le faisoit long et non pas grand, et qu'il falloit le faire rêveur et pensif. Celui-là veut donner dans le grand, il va jusques au gigantesque qu'il place mal à propos; celui-ci veut être simple, il devient froid, rampant, sec et aride. Les beautés même des plus grands Maîtres nous séduisent souvent quand on les imite sans choix et sans discernement; tant il est vrai que ce qui peut produire du bien produit quelquefois du mal. Des génies emportés par une verve fougueuse et par l'envie de donner dans l'extraordinaire pourroient se tromper dans leurs études, en devenant trop épris des attitudes hasardées et des gestes quelquefois affectés, quoique piquants, du Corrège et du Parmesan. Les génies trop froids pourroient de même, en manquant de goût, de choix et de discernement, faire un mauvais usage des attitudes et des gestes uniformes dans les bas-reliefs antiques et dans les pierres gravées; cette simplicité noble qui leur est propre ne convient pas toujours au goût pittoresque, de même que la noble simplicité du style des inscriptions ne conviendroit pas, si je l'ose dire, à la véhémence de l'éloquence et à l'enthousiasme de la poésie. En voulant éviter un défaut on tombe souvent dans un autre; il faut donc que le peintre, en réglant son génie par la nature et par la raison, rende ses attitudes et ses gestes si convenables à son sujet, qu'il parvienne, s'il se peut, à tromper et abuser l'esprit et les yeux du spectateur, à tel point qu'il s'oublie pour ainsi dire lui-même et croie voir la chose représentée en original et non pas une simple imitation. Car le principal est de tromper, et celui qui le fait le mieux est arrivé au but et à la perfection de son art. Si la peinture ne trompe pas les yeux, elle les blesse.

Remplissez-vous si parfaitement l'imagination de votre sujet, que les objets que vous voulez représenter s'offrent à

votre vue comme s'ils étoient véritablement présents; vous toucherez plus ou moins le spectateur, selon que vous l'aurez été vous-même.

Vous devez vous exciter non seulement par la lecture de tout ce qui convient à votre sujet, mais en faisant vous-même les gestes et les actions des personnages que vous avez à représenter. Aristote dit qu'il faut, autant qu'il est possible, que le poète en composant imite les gestes et les actions de ceux qu'il fait parler; car c'est une chose sûre que de deux hommes d'un égal génie, celui qui entre le mieux dans la passion sera toujours le plus persuasif; et une preuve de cela, c'est que celui qui est véritablement agité agite de même ceux qui l'écoutent et que celui qui est véritablement en colère ne manque jamais d'exciter les mêmes mouvements dans le cœur des spectateurs; ce que M. Despréaux a si bien exprimé d'après Horace.

Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez,
Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez,
Ces grands mots dont alors l'acteur remplit sa bouche,
Ne partent point d'un cœur que sa misère touche.

Le geste est un langage commun à tous les hommes, par lequel on peut se faire entendre des nations les plus éloignées et les plus barbares. La nature et l'art le font suppléer à la parole : c'est pourquoi un ancien disoit que les pantomimes avoient les mains parlantes. Et l'on crioit quelquefois à l'acteur qui avoit fait un faux geste sur le théâtre, qu'il avoit fait un solécisme de la main. Je vais rapporter à ce propos le témoignage d'un Barbare cité par Lucien. Un prince de Pont, étant venu à la Cour de Néron pour quelques affaires et ayant vu un fameux baladin danser avec tant d'adresse, qu'encore qu'il n'entendît rien de ce qu'on chantoit il ne laissoit pas de comprendre tout, il pria l'Empereur, en prenant congé de lui, de lui vouloir faire présent de ce pantomime, et comme Néron s'étonnoit de cette demande : « C'est, dit-il, que j'ai pour voisins des Barbares dont personne n'entend la langue, et celui-ci servira de truchement et leur fera entendre par gestes tout ce qu'il voudra. »

Le peintre, par les attitudes et par les gestes, doit non seulement suppléer à la parole, mais il doit tâcher d'en imiter la force et d'exprimer les sentiments et les mouvements de l'âme que la rhétorique enseigne pour se faire entendre par son art à toutes les nations de la terre. Les attitudes et les gestes demandent quelquefois de la simplicité, quelquefois de la vivacité, tantôt de la grâce, tantôt du terrible ; c'est en quoi consiste l'excellence de l'art, c'est par là que le peintre fait connoître la différence des morts et des vivants, celle d'un homme sage à un insensé, d'un homme triste à un homme gai, d'un timide à un audacieux, d'un homme poli, prévenant et doux à un emporté, à un brutal, à un furieux ; enfin c'est par là qu'il sait montrer aux yeux, par les mouvements extérieurs du corps, les mouvements qui agitent intérieurement l'âme et le cœur des hommes. Il faut que le peintre varie ses gestes comme l'orateur les inflexions de sa voix ; qu'il étudie avec soin ce qui convient à chaque caractère et à chaque passion ; car les divers caractères agissent diversement ; par exemple, s'il veut prendre le cothurne et représenter des héros et des rois, il doit se servir de gestes majestueux qui doivent être développés, pompeux et grands, quoique simples et sans affectation ; le corps droit, la tête plus haute que basse, les bras et les jambes plutôt éloignés que trop proches les uns des autres ; le visage noble, doux, tranquille et sérieux. Si vous placez auprès du héros dont vous voulez faire briller la majesté des gens soumis, dans l'admiration et le respect, vous en augmenterez encore la dignité.

La mélancolie doit être exprimée par la langueur et par l'abattement dans tous les mouvements du corps ; la tête penchée sur l'épaule, les yeux fixés sur la terre. L'affliction qui est plus vive que la simple mélancolie, étant moins abattue, fait souvent lever les yeux vers le ciel ; vous augmenterez encore la force de cette expression, si vous mettez auprès de la personne affligée des gens qui la regarderont avec compassion. La douleur qui veut faire pitié doit avoir une action tendre et fléchissante également par le corps, les mains et la tête. La douleur qui cherche à se venger a des mouvements quelquefois graves et quelquefois impétueux ; la violence doit être vive, pressante et vigoureuse ; la douleur, ou la grande souffrance, agite toutes les parties du corps à la fois. Dans l'humilité, la

tête est baissée aussi bien que les yeux; la joie a des gestes vifs et légers, elle se répand en des manières tendres et ouvertes; la colère doit être animée, le geste menaçant, fier, audacieux, et la tête levée, ainsi que l'arrogance; le désespoir, violent, outré, agité et furieux; dans l'opiniâtreté, la tête doit être droite, fixe entre les deux épaules, les bras et les jambes fièrement arrêtés, et ainsi des autres. Attachez-vous à imiter ce qui convient à chaque sexe et à chaque âge. Ne faites pas agir un vieillard comme agit un jeune homme; les mouvements lents conviennent à celui-là, les prompts et les légers conviennent à celui-ci. Un enfant ne doit pas avoir les mêmes gestes qu'un homme plus avancé en âge; les hommes doivent avoir les mouvements du corps plus marqués et plus vigoureux que les femmes. Les gestes doivent aussi convenir aux mœurs différentes; les gestes d'un homme mûr, sage et prudent doivent être différents de ceux d'un évaporé ou d'un jeune extravagant; c'est pourquoi le peintre doit fort s'appliquer à étudier la nature dans chaque caractère, les mœurs et les passions qui suivent chaque âge, et tout ce qui vraisemblablement lui est propre. C'est encore là un de ces importants préceptes qu'Horace nous a donnés, et que M. Despréaux a si heureusement conservés dans son Art poétique.

Étudiez avec soin les manières d'agir différentes des jeunes gens, de l'homme dans la vigueur de l'âge, du vieillard, des riches, des princes, des magistrats, du peuple, et soyez comme ce grand peintre qui répondit à celui qui lui demandoit de qui il avoit appris son art, qu'il l'avoit appris des hommes.

Ce que les préceptes vous peuvent enseigner là-dessus se doit prouver par des exemples pris dans les grands maîtres, et surtout dans la nature comme le langage de la vérité : là, vous puiserez une justesse vive et naïve, forte et simple tout à la fois.

Je sais que pour animer ce qui n'a point de vie et pour donner de l'action et du mouvement à des personnages qui n'en ont que l'apparence et qui sont immobiles, tels que sont les figures d'un tableau, on doit quelquefois exagérer; mais il faut que ce soit toujours sans sortir des bornes de la vérité et de la vraisemblance; il faut que ce soit avec tant d'art, que cet art même sache se cacher, pour ne laisser briller que les

charmes de la nature qu'il aura pris soin d'embellir, de même que ceux qui font le récit d'une aventure extraordinaire et intéressante ajoutent volontiers quelque chose à la vérité, pour plaire et frapper davantage ceux qui les écoutent.

Il faut prendre garde, dit Lucien, en parlant d'un pantomime, à garder surtout la bienséance sans s'emporter au delà. Car il y a un vice de trop d'affectation, comme dans l'éloquence, lorsque l'on passe la mesure des choses qu'on veut représenter et qu'on fait trop grand ou trop petit ce qui doit être petit ou grand ; surtout gardez bien les caractères, soit rois, soit princes, gens du peuple, bergers et autres. Évitez ce défaut que Plutarque reproche à Aristophane et dont un peintre éclairé peut faire une juste application : « La diction, dit-il, a des différences infinies : Aristophane ne sait pas donner à chacun ce qui lui est convenable, ce qui consiste à faire parler un roi avec dignité, un orateur avec force, une femme simplement, un particulier d'une manière prosaïque et commune, un marchand avec arrogance et fierté ; mais il donne à tous ces personnages leur diction au hasard, et vous ne sauriez connoître si c'est un père qui parle, un laboureur ou un dieu, une vieille ou un héros. » Faites agir les figures de votre tableau si vivement et si convenablement qu'elles semblent, pour ainsi dire, avoir l'usage de la parole, car sans cela vos ouvrages seront froids et inanimés, mais que ce soit par des gestes naturels et gracieux. Que les mouvements soient libres, aisés et toujours nobles ; que les actions des bras, des mains et de la tête aient un accord parfait entre elles et soient conformes à ce que doivent dire et penser les personnages que vous voulez représenter. Ce ne sont point des contorsions extraordinaires et affectées qui offrent aux yeux le vrai, c'est une image pure de la nature toujours simple et naïve, que le peintre doit suivre pas à pas et ne jamais abandonner, en choisissant toujours le plus noble, le plus gracieux et le plus parfait ; car le plus ou le moins quelquefois change tout, et c'est un certain tour que l'on donne aux choses qui en fait le précieux. Imitez en cela les grands maîtres, surtout Raphaël, Léonard de Vinci, le Dominiquin et plusieurs autres de l'école d'Italie ; le Poussin, Le Brun, Le Sueur et plusieurs autres de l'école françoise. Dans les Flamands, Rubens, dont il faut

cependant démêler ce que le goût et la nature de son pays lui ont pu donner de défectueux. Parmi les ouvrages des Hollandois, on trouvera dans les sujets les plus communs et même les plus bas, une vérité simple et naïve très estimable, comme dans Rembrandt, Gérard Dow et plusieurs autres. Parmi les Allemands, vous trouverez encore dans Albert Dürer le même naïf et le même vrai dans les gestes; l'estime du grand Raphaël fait mieux son éloge que tout ce que j'en pourrois dire.

Étudiez avec soin les gestes animés des muets qui, pour réparer ce que la langue leur refuse, s'expriment ainsi quelquefois bien plus vivement que ceux qui ont l'usage de la parole.

Gardez-vous cependant de tomber dans les gestes outrés qu'affectent des esprits emportés et déréglés par une fureur déplacée, mais inséparable de l'entêtement qu'ils ont pour la nouveauté, qui pour vouloir donner dans l'extraordinaire, sont toujours éloignés de leur sujet, et qui, pour suivre les chimères qui les enivrent, abandonnent toujours le vrai, la nature et la raison. Les figures trop fortes et trop hardies dans l'éloquence sont souvent du style froid; loin, de même, ces génies stériles, lourds et languissants, à qui la nature semble avoir dénié la moindre chaleur, qui, toujours épuisés, sans avoir jamais rien produit de spirituel, ne savent que piller, sans choix et sans goût, les ouvrages des autres. La nature, quoique abondante et féconde, ne leur fournit jamais rien ; ils la voient sans la connoître ; ils empruntent, à la vérité, de ceux qui ont su l'imiter, des attitudes et des gestes, mais avec si peu de discernement et de choix, que tout paroît gêné et hors de place. Les plus belles choses, imitées ou copiées par des gens sans goût et sans génie, et placées où elles ne conviennent point, deviennent ordinairement froides et languissantes. Nous avons vu beaucoup de comédiens ne pas réussir parmi les gens de goût pour avoir affecté de copier servilement la voix, les gestes et la déclamation d'un grand acteur, et qui n'étant pas du même génie que lui, n'en ont imité que des gestes et des tons, qui ne leur étant pas naturels, leur ont donné une espèce de ridicule; on en a vu même qui se flattant de plaire au public ont cru devoir imiter jusqu'au défaut que lui avoit causé la passion outrée qu'il avoit pour le tabac : semblable à ce qu'on dit aux

disciples de Portius Latro, qui pour imiter la pâleur que leur maître avoit contractée par ses veilles et par ses travaux, burent du cumin qui a la vertu de rendre pâle. On croit souvent imiter les grands Maîtres, et on ne leur ressemble que par leurs défauts. Les spectacles me paroissent fort nécessaires à ceux qui veulent se perfectionner dans la peinture et je ne suis pas surpris de ce que les peintres et les sculpteurs de l'antiquité qui vouloient se distinguer par rapport à l'imitation des passions, dans les gestes et les attitudes, alloient toujours étudier dans les spectacles publics et y dessinoient les attitudes et les gestes qui représentoient le plus vivement les mouvements de la nature, soit par les acteurs, les danseurs ou les pantomimes. En effet, combien de choses ne dit-on point des grands acteurs de l'antiquité? Entre plusieurs autres, j'en rapporterai une qui me paroît aussi singulière que hardie. Néron avoit empoisonné son père et fait noyer sa mère; le comédien Datus, dans une satire qu'il chanta à la fin d'une pièce, disant : *Adieu mon père, adieu ma mère;* représentoit par ses gestes une personne qui boit dans l'eau et qui se noie et ajoutant sur la fin : *Pluton vous tire par les pieds,* représentoit par ses gestes le Sénat que ce prince avoit menacé d'exterminer. Les anciens n'avoient pas seulement perfectionné l'art du comédien, mais encore celui du danseur et du pantomime, qui étoit poussé à un si haut point, qu'un seul homme représentoit les histoires, les Fables, les mœurs et les passions différentes et les différents personnages et contrefaisoit par les seuls gestes les diverses attitudes et les mouvements du visage : tantôt le joyeux, tantôt l'affligé, tantôt le furieux, l'amoureux et le raisonnable, tantôt le doux, tantôt le colère, et les deux contraires presque en même temps. Pline rapporte plusieurs choses sur ce sujet, et je ne puis m'empêcher d'en dire ici quelques-unes, parce qu'elles marquent la force du geste. Un philosophe cynique qui n'approuvoit pas les spectacles, et en particulier la danse et l'art du pantomime, disant que ce n'étoit qu'une suite de la musique à laquelle on avoit ajouté des gestes et des postures pour faire mieux entendre ce qu'on jouoit, mais qu'elles étoient le plus souvent vaines et ridicules et qu'on se laissoit piper à la mine, aidé du geste et de l'harmonie, alors, un illustre pantomime du temps de Néron qui

avoit le corps excellent et qui savoit fort bien son métier, le pria de ne le point condamner sans l'avoir vu, et faisant cesser les voix et les instruments, il représenta devant lui l'adultère de Mars et de Vénus, où étoit exprimé le Soleil qui les découvroit; Vulcain qui leur dressoit des embûches; les Dieux qui accouroient au spectacle ; Vénus toute confuse; Mars étonné et suppliant; le reste de la Fable avec tant d'artifice, que le philosophe s'écria qu'il lui sembloit voir la chose même, et non pas sa représentation, et que cet homme avoit le corps et les mains parlantes.

Un Barbare ayant vu cinq masques et cinq habits préparés pour un ballet, et ne voyant qu'un danseur, demanda qui feroit les autres personnages; et comme il eut appris que le danseur joueroit lui tout seul : « Il faut donc, dit-il, que dans un seul corps il y ait plusieurs âmes ; » C'est pour cela que les Romains les ont appelés pantomimes. Un ancien philosophe alloit voir les pantomimes pour s'instruire, et disoit qu'ils avoient les mains savantes. Les pantomimes et les comédiens de l'antiquité ne se contentoient pas d'exprimer vivement et naturellement par des gestes une passion, un récit, un mot; ils savoient varier la même chose de plusieurs façons différentes. Il faut de même que le grand peintre, industrieux et fécond, pour ne point tomber dans ce qu'on appelle manière, s'efforce à varier, non seulement en représentant les choses différentes, mais en représentant même les semblables. Cette variété est si naturelle et si nécessaire, qu'elle doit suivre la variété des tempéraments. L'homme est composé de quatre humeurs qui ont rapport aux quatre éléments, c'est-à-dire de flegme qui représente l'eau ; de bile ou de mélancolie, qui représente la terre; de sang, qui représente l'air ; et de colère, qui représente le feu. Ils agissent d'une manière ou d'une autre, selon que ces humeurs dominent plus ou moins en eux: le bilieux aura le geste lourd et pesant, les membres souvent croisés et resserrés, le coloris jaunâtre ; le flegmatique aura le geste un peu moins lourd, mais un peu pesant, les mouvements aussi lents, soumis, humbles et craintifs, le coloris d'un blanc pâle, le sanguin a les gestes tempérés, légers, élevés et gracieux, la couleur vive et animée; le colère a des gestes véhéments, violents, impétueux, interrompus, le visage rouge et en-

flammé, aussi bien que les yeux. Beaucoup de peintres ne connoissent de caractères et de passions que ce que leur présente leur propre tempérament. Ils sont eux-mêmes les modèles et les originaux de leurs ouvrages. On leur peut appliquer ces vers de M. Despréaux :

Souvent, sans y penser, un écrivain qui s'aime,
Forme tous ses héros semblables à soi-même.
Tout a l'humeur gasconne, en un auteur gascon.
Calprenède et Juba parlent du même ton.
La nature est en nous plus diverse et plus sage :
Chaque passion parle un différent langage.
La colère est superbe et veut des mots altiers :
L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.

Je le répète encore, et ne puis trop le dire ; le grand peintre doit exprimer si parfaitement les caractères par les gestes, que le spectateur s'imagine voir en effet les choses dont il ne voit que la représentation ; qu'il se persuade, pour ainsi dire, entendre des paroles, quand même on ne parle pas. Les mouvements du corps et les gestes doivent être si naturels et si vrais, que de même qu'aux comédies de Molière, le spectateur reconnoît son caractère particulier, et se persuade qu'il a été lui-même l'original que l'auteur a voulu copier. Il arrive cependant qu'en voyant ces portraits ressemblants, l'amour-propre fait que nous ne nous approprions que les traits les plus beaux et les plus avantageux, et que nous appliquons aux autres nos propres couleurs, quand elles nous paroissent ridicules ou vicieuses.

Tout contribue dans les spectacles à l'instruction du peintre ; les idées, les images et les passions exprimées par la poésie et par les gestes des grands acteurs ; les postures, les attitudes, la noblesse et la grâce du ballet et des danseurs ; les spectateurs mêmes donnent une ample matière pour étudier les gestes ; l'admiration des uns, le dédain et le mépris des autres, l'indolence de ceux-ci ; la vivacité des gestes, que produisent la prévention et les disputes pour ou contre la pièce ; le maintien différent des auteurs, leur inquiétude, leur jalousie ou leur satisfaction ; le caractère de ceux qui viennent aux spectacle sans se soucier de le voir, mais uniquement pour

y être vus; enfin cent autres caractères qui seroient trop longs à détailler, et que l'on peut étudier et connoître par les gestes. Si les spectacles peuvent être utiles aux peintres, s'ils doivent étudier les gestes des acteurs, des danseurs et des pantomimes, ces derniers peuvent aussi s'instruire sur les grands peintres et sur la beauté de la peinture.

Lucien dit que le pantomime doit emporter de la peinture et de la sculpture les diverses postures et les contenances; en sorte qu'il ne le cède point à Phidias ni à Apelle pour le rapport : les arts doivent se prêter mutuellement leur secours, ils se ressemblent toujours en quelque chose. Aristote dit que la tragédie est une imitation d'une action, et par conséquent elle est principalement une imitation de personnes qui agissent. Ce que ce philosophe dit de la tragédie convient également à la peinture, qui doit par l'action et par les gestes exprimer tout ce qui est du sujet qu'elle représente, et ce qui lui convient, donner par un art enchanteur du mouvement à des figures feintes et immobiles, et faire connoître les sentiments et la pensée de personnages qui ne parlent point. L'on ne finiroit point si l'on vouloit épuiser ce qui se peut dire sur les gestes et sur l'action. Je finirai cependant par ce passage, qui convient également à la peinture et à l'éloquence. Quand on demanda à Démosthène quelle étoit la première chose dans l'art de bien parler, il répondit: l'action. Comme on lui demanda quelle étoit la seconde et ensuite la troisième, il répondit toujours : l'action.

Que dans tous vos sujets la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue.
(165e et 166e vers de l'épître).

Dans la Conférence où j'ai parlé sur l'action et sur les gestes, je remarquai, Messieurs, qu'ils doivent avoir un juste rapport et une harmonie parfaite avec la tête et les parties qui la composent. Il s'agit donc maintenant de parler des effets que les mouvements de l'âme font sur le visage, et en même temps, pour mettre une sorte de fin à ce que j'ai déjà dit de l'expression, donner une idée des passions.

Il paroît que la tête est ce qui donne le plus de vie et de force à l'expression des passions. Les parties du visage semblent mettre au dehors les mouvement les plus secrets de l'âme; et s'il les peint vivement, les yeux qui le règlent en paroissent être les interprètes; leurs mouvements divers font connoître les diverses affections du cœur. Il semble que nous les ayons reçus de la nature pour déclarer nos sentiments ; ils diversifient leurs regards suivant nos différentes passions ; ils découvrent tantôt le plaisir et la joie, tantôt la tristesse et la langueur, l'admiration, le dédain, la sévérité, la colère, le désespoir, la fureur; en un mot, toutes les passions : mais comme toutes les parties du visage s'altèrent ou se changent, lorsque l'âme est émue, il sera bon d'examiner les différentes passions et les effets qu'elles produisent.

Toutes les actions de l'appétit sensitif sont appelées passions, d'autant qu'elles agitent l'âme, que le corps y pâtit et s'y altère sensiblement. Ces agitations et ces divers changements, causés par le désir du bien et l'appréhension du mal, doivent être l'objet principal de l'étude du peintre qui veut s'élever au-dessus des autres, car se conformant toujours à la nature, il doit par la justesse et les effets que les passions font sur le corps, répandre une âme dans toutes les parties du tableau, qui en composant un tout vivant et animé, arrête, frappe et saisisse le spectateur de telle sorte qu'il semble se rendre maître de son cœur.

Comme le peintre ne peut exprimer les passions sans les connoître, et que leur nombre est presque infini, examinons du moins les principales.

Toutes les passions naissent de la considération du bien et du mal ; c'est pourquoi l'on pourroit dire qu'il n'y en a que deux, c'est-à-dire le plaisir et la douleur, quoique ordinairement on en admette onze : savoir, l'amour, la haine, le désir, la fuite, l'espérance, le désespoir, le plaisir, la douleur, la peur, la hardiesse et la colère ; plusieurs n'en connoissent qu'une, à laquelle ils rapportent toutes les autres, qui est l'amour; mais pour moi (je ne sais cependant si je dois hasarder de le dire) je suis quelquefois porté à croire qu'il n'y a de passions que l'amour-propre ; nous aimons et nous haïssons par rapport à nous-mêmes; nous désirons ce qui nous est utile,

ou ce qui nous fait plaisir; nous haïssons ce qui nous est contraire, et l'espérance du bien flatte nos désirs; mais pour ne point s'embarrasser par leur multitude, on peut convenir qu'il n'y en a que six principales dont les autres sont composées, et dont elles prennent leur origine : savoir, l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse.

Avant que d'entrer dans le détail des orages dont les passions agitent l'âme et le corps, il faut dire que lorsque l'âme est dans le calme, il règne en même temps un air naturel et serein dans le visage; la figure, la couleur n'y sont point altérées, et toutes les parties qui changent selon qu'elles se meuvent, ou qu'elles se reposent, ne perdent rien du rapport régulier qu'elles ont entre elles; et c'est là ce qu'on appelle la tranquillité de l'âme, qui est le caractère de la sagesse, de la constance, et de toutes les grandes vertus que les plus violentes passions n'ont jamais le pouvoir d'attaquer et de troubler.

Qu'est-ce que la sagesse? une égalité d'âme,
Que rien ne peut troubler, qu'aucun désir n'enflâme.

Revenons à présent aux caractères des passions, et commençons par l'admiration.

Lorsque l'âme est subitement surprise par la première rencontre de quelque objet qui lui paroît nouveau, rare, singulier, extraordinaire, et par conséquent digne d'être fort considéré, les mouvements des esprits semblent se porter vers l'endroit du cerveau où cette impression s'est faite, et le frapper en certaines parties auxquelles il n'a point accoutumé d'être touché; c'est ce qu'on appelle l'admiration. Le mouvement subit que cette passion cause, paroît dès sa naissance avoir toute sa force, à cause de la surprise et de l'impression inopinée qui change les mouvements des esprits, et ce qui lui est absolument particulier, sa force étant produite par la nouveauté, et n'ayant d'abord pour objet ni le bien ni le mal, mais seulement l'idée ou la connoissance de la chose qu'on admire; le cœur y ressent moins d'agitation que dans les autres passions. Quoiqu'elle semble être la première et la source des autres, elle est cependant la plus tempérée; le visage ne paroît point y souffrir de changements fort considérables, la bouche y

est seulement entr'ouverte sans beaucoup d'altération ; les yeux sont de même plus ouverts qu'à l'ordinaire, la prunelle fixe entre les deux paupières, et les sourcils un peu relevés; les narines s'enflent un peu.

Le grand peintre cependant, qui doit toujours avoir égard à la diversité des caractères, doit les observer dans l'admiration ; car le stupide et l'hébété admirent autrement que l'homme d'esprit; le sot n'est pas ordinairement fort porté à l'admiration. Ceux qui veulent faire les importants et les capables croient qu'il est du bon air de n'ètre frappé de rien; ils affectent même d'être indifférents en voyant les plus belles choses, ce qui ne peut venir que de leur sotte vanité ou de leur ignorance. L'homme de bon esprit, que la bonne opinion de soi-même n'aveugle pas, est plus naturellement porté à l'admiration. L'on voit, dès qu'il admire, qu'il cherche à s'instruire, et à acquérir la connoissance des choses qui le surprennent, et qu'il avoit jusque-là ignorées. Toutes ces différences-là ne vont que du plus au moins dans les traits du visage; cependant c'est ce plus ou ce moins qui représente vivement la nature qui touche et qui saisit. De l'admiration naît l'étonnement, et quelquefois l'amour.

L'on peut dire qu'il y a plusieurs sortes d'amours : l'amour des choses bonnes, et l'amour que l'on a pour les belles ; l'amour de bienveillance, et l'amour de concupiscence qui fait désirer la chose qu'on aime. C'est une émotion de l'âme qui l'incline à se joindre à ce qui lui paroît aimable, et qui ayant pour objet la beauté, emploie pour la posséder le désir, l'espérance, etc. Tout ce qui plaît paroît beau ; cependant il faut convenir que la véritable beauté est une juste proportion des parties, accompagnée d'une couleur agréable et de la grâce. Cela est incontestable, et prouve bien que la perfection de la peinture consiste dans le dessin, le coloris, et une certaine vivacité dans la manière de penser et d'exécuter, qui est ce mouvement qui sert à la grâce, qui rend la beauté vive et piquante, et sans laquelle elle est souvent fade, insipide et sans attraits.

C'est cette beauté jointe aux grâces qui fait naître l'amour, et qui occupe tellement l'âme de l'objet aimé, qu'elle semble employer tous les esprits qui sont dans le cerveau à lui en

représenter uniquement l'image. Un amant passionné aux pieds de sa maîtresse, dans une idolâtrie qui l'attache à elle, oublie le ciel et la terre, et oublie en ce moment lui-même. Les plaintes ont leur plaisir, et les larmes enchantent quand on les répand auprès de ce qu'on aime.

En effet, rien ne paroît comparable dans la nature à l'objet qui nous enchante. Le cœur, toujours ingénieux à se tromper, trouve de faux prétextes pour s'affaiblir lui-même, et refuse d'entendre la voix importune de la raison, pour s'abandonner aux désirs impétueux que l'objet aimé fait naître souvent, même dans le cœur des plus sages, car les plus sages ne sont pas sages en tout. Quelqu'un demandant à Zénon si les sages ne devoient point aimer, il répondit que si les sages n'aimoient pas, il n'y auroit rien de plus malheureux que les belles, parce qu'elles ne seroient aimées que des fous.

La première blessure que l'amour fait naître dans une âme est presque incroyable ; l'on se flatte quelquefois que la raison pourra la combattre, et c'est dans ce même instant qu'il sait vaincre et triompher sans même qu'on s'en aperçoive ; d'autant plus que dans sa naissance il n'est accompagné que des grâces, des jeux, des ris, de l'enjouement et des plaisirs ; l'envie de plaire à ce qu'on aime produit quelquefois d'heureux effets ; elle rend polis les plus grossiers ; elle fait cultiver et briller l'esprit ; elle élève même le courage, et porte le cœur et l'esprit à parvenir à ce que la gloire a de plus éclatant. Telle fut la destinée de ce maréchal d'Anvers, qui pour parvenir à la possession de l'objet qui l'avoit vivement touché, d'ouvrier grossier qu'il étoit, devint un peintre estimé. Il faut convenir cependant, que ces heureux effets dépendent du bon caractère de celui qui aime et de l'objet aimé; car si la beauté qui vous captive peut vous porter au bien, elle peut de même vous entraîner à ce qu'il y a de plus condamnable, et dans les précipices les plus dangereux. Il faut encore ajouter que si l'amour dans sa naissance paroît n'avoir rien que d'aimable, à mesure qu'il croît et qu'il s'agrandit, il abuse de ses forces ; non seulement il règne dans les cœurs en superbe tyran, mais il y entretient encore des guerres cruelles et secrètes. Son aveuglement furieux le porte même jusqu'à troubler son empire par toutes les passions qui le suivent et qui l'environnent ;

les désirs inquiets, la crainte, les soupçons, les tristes fureurs de la jalousie, la haine et la colère qu'un rival inspire, etc. Il est d'autant plus dangereux que, sous les apparences les plus aimables, il sait vaincre dès qu'il attaque, et triomphant des plus grands cœurs et des maîtres de la terre, il renverse les États, produit les plus sanglantes guerres, et rend souvent un peuple entier victime d'un seul homme, dont l'aveugle passion l'entraîne avec lui dans les malheurs les plus affreux. L'embrasement de Troie a suivi de près les feux illégitimes que l'amour alluma dans le cœur de Pâris. Enfin, plus la vertu lui résiste, plus il s'efforce à la vaincre; et s'il ne peut absolument la détruire, il parvient du moins à l'affoiblir ; et l'on peut dire que cette passion à qui les poètes et les peintres ont donné la figure d'un enfant, paroît le père le plus cruel de toutes les passions, dont la foiblesse de l'homme augmente encore les forces.

Il n'est pas aisé de donner des règles particulières aux peintres sur la manière d'exprimer cette passion, puisqu'elle renferme en elle toutes les autres. Cependant il paroît que dans cette agitation de l'âme les divers mouvements des yeux se rencontrent ; le plaisir les fait briller avec une sorte d'avidité, la tristesse les abat, le désir les fait avancer au dehors, le respect et les égards les abaissent, le dépit les enflamme, la crainte les rend inquiets ; quelquefois les yeux riants ou languissants font sortir leurs regards comme à la dérobée, les paupières s'abaissent doucement, en se fermant à demi, et dans l'heureuse situation où l'âme noyée dans la joie n'est occupée que des idées gracieuses et des visions qui l'enchantent, le front est toujours riant, il semble qu'il s'ouvre et qu'il s'étende, et la rougeur s'y fait souvent remarquer, aussi bien que sur les joues et sur les lèvres.

Le peintre doit encore étudier les moments où l'amour, se joignant à la tristesse, cause une langueur qui paroît souvent aimable. Elle est quelquefois causée par le désir d'un bien que l'on attend, et dont l'acquisition paroît incertaine. Alors l'âme semble se relâcher, et le corps reste sans mouvement. Les sens oublient leurs fonctions, le regard devient fixe, il se fait une suspension générale de toutes les facultés animales ; et le doux abattement n'étant point causé par la surprise, et

n'étant formé que par le temps qui fait naître de tristes réflexions, cause souvent des larmes que l'on prend quelquefois plaisir à répandre.

L'amour qui cherche à se cacher n'est pas si aisé à représenter, parce qu'il est plus difficile à connoître ; et si le masque cache le visage, les yeux qui sont toujours découverts savent le dévoiler ; et c'est souvent lorsqu'il veut se cacher qu'il se rend plus suspect, surtout aux amants inquiets et jaloux, qui sont toujours plus pénétrants que les autres. Le grand peintre doit encore distinguer les effets différents de l'amour et de la tendre amitié, qui dans l'extérieur ne vont quelquefois que du plus au moins ; non seulement parce qu'un véritable ami est un autre vous-même, mais parce que les passions et les mœurs sont souvent de même nature. L'amour des grandeurs produit l'ambition et quelquefois l'orgueil ; l'amour des richesses fait l'avare ; l'amour du vin, l'ivrogne, ainsi du reste. De même que l'esprit a ses lumières, le cœur a ses passions ; et selon que l'esprit connoît, le cœur aime ou hait : la haine aussi bien que l'amour peuvent être représentés à l'âme par les sens extérieurs, ou bien par les intérieurs, ou par sa propre raison, de même qu'aimer est vouloir du bien, haïr n'est que vouloir du mal. Nous avons deux sortes de haine, comme nous avons deux sortes d'amour ; nous aimons également les choses que nos sens extérieurs nous font paroître belles ou bonnes. Nous haïssons de même celles qui nous paroissent laides ou mauvaises ; et quoique ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fortement que ce qui lui vient par la raison, la haine qui nous vient des choses laides ne cause souvent que l'aversion ; et celle que nous avons pour les mauvaises cause souvent l'horreur. La haine et l'aversion ne diffèrent pas beaucoup : la haine, quoique la plus déréglée des passions, n'est pas toujours la plus marquée sur le visage ; cependant, aussi bien que l'amour qui lui est opposé, ses regards et ses mouvements la trahissent quelquefois. Semblable encore à l'amour, elle entre dans l'âme comme un subtil poison qui ronge le cœur peu à peu. Les injures, les fureurs de la jalousie causée par les mouvements inquiets de l'ambition, ou les funestes enchantements de l'amour, quelquefois même une sorte d'antipathie dont on n'est pas le maître, lui donnent naissance. L'envie la

nourrit. La malignité, l'imposture, surtout la calomnie, sous laquelle les plus sages ont peine à ne point succomber, tout ce qui jette enfin l'âme dans la fureur et dans l'horreur des cruautés, l'accompagne ordinairement, et ne l'abandonne presque jamais.

Les hommes d'un esprit foible et borné, toujours timides, lâches et envieux, s'abandonnent plus aisément à cette passion que les autres hommes, aussi bien que les vieillards et les mélancoliques. Toujours défiants et craintifs, faux et dissimulés, ils se servent ordinairement de souterrains pour parvenir à des vengeances basses. Les hommes généreux, au contraire, méprisent souvent leurs attaques, et quand ces âmes viles les forcent à les haïr, ils les combattent ouvertement sans cacher leurs armes, animés et conduits par la confiance qu'ils ont en la vérité. La lâcheté est contraire au courage, comme la peur et l'épouvante le sont à la hardiesse. Quand la haine ne fait que de naître, tout le visage paroît morne et abattu. Aussi bien que les yeux qui paroissent ternes et fixes contre terre, les sourcils sont abattus. La bouche paroît entr'ouverte et méprisante, la lèvre de dessous s'avance, et les dents paroissent quelquefois serrées. Mais après ce sombre chagrin suivi des mouvements de dépit, de dédain et d'indignation par lesquels elle fait connoître ses tristes commencements, elle semble se réveiller tout à coup de cette espèce d'assoupissement, et se déclare par les mouvements les plus impétueux. L'on frappe du pied, l'on menace, on se mord les lèvres ; les yeux sont ouverts, hagards, les sourcils s'élèvent du côté des tempes. Si l'objet de la haine paroît, on pâlit, on tremble, on frissonne, on tourne la tête d'un autre côté en jetant des yeux de travers sur lui. Tantôt on se promène à grands pas, tantôt on s'arrête tout court, et ces mouvements divers se succédant les uns aux autres jusqu'à la colère les yeux deviennent rouges et étincelants, le visage est enflammé, les lèvres sont tremblantes, et l'air menaçant désigne un désir de vengeance souvent injuste et presque toujours funeste.

Quoique le désir soit une passion qui semble venir après l'amour, elle ne laisse pas de suivre la haine en voulant éviter ce mal par l'apparence même du bien. Quel plaisir, pour un vindicatif qui se croit outragé, de s'occuper et de s'enivrer,

pour ainsi dire, des désirs de la vengeance ! L'âme dans cette agitation n'envisage pour l'avenir que les choses qu'elle se présente convenables à sa situation, soit qu'elle aime, ou qu'elle haïsse : la colère alors, fille de la haine, toujours impétueuse et turbulente, agitée par les humeurs les plus malignes, lui fait regarder comme un bien la funeste douceur de se venger. Mais laissons là ces noires idées ; la peinture de la haine m'a insensiblement entraîné jusqu'à la passion du désir.

Il y a plusieurs sortes de désirs. Il y en a où l'âme semble se servir de ses ailes pour s'élever à tout ce que la vertu a de plus éclatant, et même jusqu'au ciel ; et d'autres où paroissant tout d'un coup abattue, elle s'abaisse et se livre à tout ce qu'il y a de plus indigne et de plus vicieux. Il y a des désirs que la piété enflamme ; d'autres qui sont excités par la gloire ; d'autres par l'ambition, l'avarice et la convoitise. Il est d'une nécessité indispensable aux peintres d'observer tous ces caractères. N'allez pas peindre les désirs que l'amour de Dieu allume dans une âme comme les désirs de l'amour profane. L'expression du caractère de sainte Thérèse seroit mal rendue, si elle avoit quelque rapport à ce qu'on nous dit de l'expression de la fameuse Vénus d'Apelle. Songez que le caractère et la physionomie y doivent toujours convenir et que, sans cette juste harmonie, vous serez toujours dans le faux. Les regards sont les véritables images du désir. Quelquefois les yeux sont fixes et attachés à leur objet ; quelquefois, par la méditation et la forte attention que l'on a à se représenter un bien dont on est privé, les yeux s'obscurcissent et s'enfoncent ; l'on tombe dans la langueur, on est abattu et presque sans mouvement. La douleur de la privation du bien désiré fait répandre des larmes. Quelquefois, lorsqu'une idée flatteuse et agréable nous en fait espérer la possession, le corps est tout en mouvement, le visage s'enflamme, les yeux paroissent avides et dévorants, ils font éclater une ardeur et une pressante vivacité qui les avance au dehors ; l'impatience s'y joint aussi bien que l'inquiétude et l'irrésolution, et quelquefois la hardiesse, l'audace même et la témérité. Enfin, les désirs se mêlent avec toutes les autres passions, ils ne peuvent se borner, ils commencent et n'ont point de fin ; l'on désire la grandeur par ambition, les richesses par

avarice. Plus on est grand, plus on veut l'être. Plus on possède de bien, plus on en désire, sans toutefois y toucher, et ordinairement dans l'âge où l'on doit bientôt les quitter. L'on désire tout ce qu'on ne possède point, tandis que l'on est indifférent pour ce que l'on possède, qui est désiré par d'autres. « D'où vient, Mécénas, dit Horace, qu'il n'y a personne qui soit content de son sort, et qui n'aimât mieux tout autre état de vie que l'état où il est, soit qu'il l'ait choisi lui-même ou que le hasard l'y ait engagé? Marchands, que vous êtes heureux, dit le soldat qui a vieilli dans les fatigues de la guerre! Soldats, que vous êtes heureux, dit le marchand qui voit fondre l'orage sur son vaisseau. » Enfin le désir est une passion si sujette au changement, qu'elle me paroît également difficile à peindre et à décrire. Il faut cependant convenir que les désirs qui nous portent à nous éloigner du mal nous portent quelquefois à la colère, à la haine, et nous jettent souvent dans une tristesse accablante; et que ceux qui nous portent à nous approcher du bien sont ordinairement accompagnés de l'amour, de l'espérance et de la joie.

La joie naît de l'amour et de l'espérance que l'on a de posséder un bien ardemment souhaité; mais elle augmente et devient plus forte et plus vive dans la possession et la jouissance de ce même bien. Alors elle remplit l'âme d'émotions et de mouvements si agréables et si pleins de charmes, qu'elle semble se trouver en cet instant dans le seul état qui lui convient le mieux et dans la situation la plus charmante. Il y a des joies où le corps a très peu de part, et où l'âme seule paroît occupée; ce sont des joies intérieures qui la remplissent d'une douce volupté, et qui par des charmes secrets l'entraînent dans une aimable rêverie qui amuse, occupe, ravit et enchante. L'idée gracieuse de ce que l'on désire, jointe à l'espoir de le posséder, cause souvent cette joie que réveille quelquefois le seul souvenir du passé. Il arrive aussi que la joie occupe entièrement le cerveau sans la participation de l'âme. Un air tempéré et serein, la situation d'un lieu agréable et tranquille, que sais-je? des bois, des fleurs, des ruisseaux, des fontaines, le chant des oiseaux portent l'imagination à des idées douces et agréables, qui font naître la joie et la gaieté sans que l'entendement y ait aucune part. Le grand peintre doit varier

et distinguer ces espèces de joie différentes dont je viens de parler; celles qui sont vives et enjouées et qui naissent du plaisir, se forment tout à coup et semblent prendre toutes leurs forces dès le moment de leur naissance. Telle est la joie d'un amant qui revoit ce qu'il aime dans le temps qu'il a perdu l'espoir de le revoir. Dans ce changement subit, le plaisir éclate et brille dans ses yeux, son visage paroît enflammé de l'ardeur qui règne dans son cœur, il devient vif et riant. Il se mêle souvent à cette gaieté une sorte de douceur dans les yeux qui semble leur faire échapper des regards tendres et languissants, suivis quelquefois de larmes causées par la joie même, et qui semblent se mêler et se confondre avec le feu dont les yeux sont enflammés et les ris gracieux de la bouche, dont les lèvres humides s'embellissent par un coloris plus rouge et plus éclatant.

Telle est encore la joie d'un ambitieux revêtu tout d'un coup d'honneurs, d'emplois, de charges ou de dignités. Tout plein dans ce moment des transports de joie qui l'occupent, il oublie tout jusqu'à lui-même, il n'est rempli que de sa situation présente et hors d'état de prévoir ni d'envisager les inquiétudes, les embarras et peut-être les chagrins dont il va être environné. Alors son visage, de pâle, de triste et sévère qu'il étoit, prend une couleur vive et paroît avec un nouvel embonpoint. S'il étoit malade, il sort du lit subitement; s'il est boiteux, il jette ses béquilles et vole au lieu de marcher; les rides qui formoient de tristes nuages sur son front ténébreux s'écartent dans l'instant pour y laisser régner le calme et la sérénité. Ses yeux animés et pétillants deviennent tout à coup inquiets et agités, de même que toutes les parties de son corps qui ne cessent d'être en mouvement.

Telle est encore la joie d'un avare à l'aspect de ses trésors cachés, de l'amas monstrueux des sacs d'or et d'argent sur lesquels il s'endort ; il les dévore des yeux avec une joie inexprimable, et son visage, quoique plus pâle, est à peu près dans les mêmes mouvements que celui d'un amant passionné auprès d'une maîtresse qu'il adore, et qu'il craint en même temps qu'on ne lui ravisse.

L'on ne finiroit pas si l'on vouloit détailler toutes les joies différentes, et les divers sujets qui les font naître : on entreroit

peut-être dans de trop petites circonstances, si on vouloit décrire la joie d'un joueur qu'un coup de dé enrichit tout à coup, tandis que son adversaire, plein de douleur et de rage, se trouve au même moment dans la misère la plus cruelle et la plus triste. Quelle joie pour un poète de trouver auprès d'un bois un mot ou une rime qu'il avoit longtemps et vainement cherchés! Quelle joie pour un chasseur fatigué, lorsqu'il prend un cerf, et lui fait couler des larmes après l'avoir longtemps poursuivi! Que ne pourroit-on pas dire de ces joies bachiques où l'âme se livre tout entière, et semble s'abîmer dans le plaisir? Alors cette joie pleine de transports et de mouvements impétueux devient quelquefois éloquente ou du moins babillarde. On parle avec une voix éclatante, on dispute sans s'entendre, on se complimente, on s'aime, on s'embrasse avec tendresse les larmes aux yeux, on s'applaudit, on s'encense, on s'admire, et cette joie jointe à l'admiration produit un ris qui semble décevoir l'âme en la surprenant agréablement. Les jeunes gens, en général, se laissent entraîner à la joie plus aisément que les vieillards. Ils ne sont pas souvent fatigués par d'importunes et tristes réflexions ; leur imagination court et vole sans s'arrêter ; et cependant ce défaut leur donne une espèce de mérite qui les rend plus propres à l'agrément de la conversation, et au commerce ordinaire du monde. Je ne prétends point les blâmer : ce qui convient aux uns ne convient point toujours aux autres ; le sérieux affecté d'un jeune homme peut faire rire autant que les airs folâtres et badins d'un homme fort avancé dans l'âge.

De même qu'il arrive souvent que l'on passe dela tristesse à la joie, il arrive aussi que de la joie on tombe dans la tristesse ; et si la joie vient de l'idée flatteuse de posséder quelque bien, la tristesse naît de l'opinion que l'on a d'avoir quelque mal. La tristesse naît de la douleur, la douleur de la tristesse. On est triste par tempérament sans en pouvoir pénétrer distinctement la cause. Il y a même des gens qui trouvent une espèce de volupté dans leur mélancolie, tant il est vrai que l'on prend naturellement plaisir à se laisser émouvoir par toutes sortes de passions. Cependant la tristesse jette l'âme dans une langueur non seulement affreuse, mais quelquefois funeste, par les douleurs infinies qu'elle fait ressentir au cœur, qui

sont comme des liens qui le serrent, et des glaçons qui le font frissonner, aussi bien que le corps qui, changeant tout à coup sa constitution, se mine peu à peu, et ruine entièrement sa santé. Il languit, il s'affoiblit, de même que l'esprit qui cesse d'être en état de lui fournir aucun secours ; ce qui fait plaisir aux autres devient chagrinant et insupportable. On fuit les commerces les plus enjoués et tout ce qui ressemble à la joie ; on néglige ses devoirs, ses amis, ses affaires ; on devient bizarre, insensible et sauvage ; le souvenir du passé, le temps présent et l'avenir, tout afflige également ; et de même que la joie semble rajeunir, la tristesse paroît vieillir. Dans cette situation, où l'on traîne une vie malheureuse, où l'on se prive soi-même de tout ce qui pourroit apporter quelque consolation, on ne se plaît que dans la solitude, on aime les forêts, les montagnes, on voudroit errer toujours dans les plus tristes déserts, l'on se plairoit dans les antres et les creux des rochers les plus profonds et les plus obscurs, car la profonde tristesse fuit tout ce qui est aimable, jusqu'à la lumière même. Et quoiqu'il paroisse que l'âme a une naturelle horreur des ténèbres, elle se plaît alors dans l'obscurité de la nuit, dont le silence affreux la remplit des plus fâcheuses pensées que la douleur du mal qui la tourmente, ou que les passions qui l'occupent lui inspirent. Alors, au lieu de diminuer sa peine, elle fait ses maux beaucoup plus grands qu'ils ne sont en effet, et travaille fortement à les redoubler. Ses moindres infortunes lui paroissent un abîme de malheurs où elle croit s'aller précipiter par l'épouvante et la terreur qui s'y joignent. Le visage devient pâle et décharné ; les joues abattues ; la tête penchée sur les épaules ; le front rude, austère et ridé, semble avec les sourcils qui se resserrent, s'abattre et tomber sur les yeux, qui paroissent souvent égarés ; quelquefois ils s'élèvent au ciel, comme pour implorer son secours par l'inclination naturelle de l'homme à recourir aux choses supérieures, quand il se croit absolument abandonné des autres. Les mêmes yeux sont presque toujours flétris, obscurs, enfoncés, ternes et languissants ; les lèvres se retirent et s'abaissent aux deux extrémités, comme lorsque l'on est prêt à pleurer ; en effet, les larmes coulent quelquefois, mais c'est ordinairement lorsque l'amour se joint à la tristesse, encore n'est-ce que par intervalle, et

dans les instants douloureux où l'on fait des réflexions sur les objets qui nous attendrissent et nous affligent. Lorsque les désirs et la jalousie s'y joignent, au lieu de pâlir, le visage rougit et s'enflamme fortement.

Je crois, Messieurs, vous avoir assez entretenu de la tristesse et de ses effets; l'ennui qui la suit toujours pourroit peut-être passer dans mon discours, si j'en parlois davantage ; je crois même qu'ayant parlé des passions principales qui sont proprement l'origine des autres et qui se peuvent infiniment multiplier, il ne reste plus qu'à exciter les jeunes peintres qui veulent se distinguer par l'expression des passions, à ne s'en pas tenir seulement aux règles générales qui ne peuvent rien sans le secours du génie qui doit toujours servir à les mettre en œuvre. Anaxagore disoit que la science nuisoit autant à ceux qui ne savoient pas s'en servir qu'elle est utile à ceux qui en font bon usage. Confirmez donc ces préceptes par les exemples de l'antique et des grands maîtres, qu'il ne faut pas seulement se contenter de voir souvent, mais qu'il faut méditer et consulter comme des guides qui doivent vous conduire dans la carrière de vos études. Parmi les peintres qui se sont le plus distingués dans l'expression des passions, l'on peut compter Léonard de Vinci, Raphaël, le Dominiquin, Le Poussin, Rubens et Le Brun. Étudiez toujours les effets de la nature, faites-en sans cesse des remarques vives et promptes, et n'en demeurez pas toujours à ce qu'elle présente ordinairement, mais élevez votre idée jusqu'à ce qu'elle peut faire de plus parfait. Ainsi réveillant les facultés de votre âme, vous vous échaufferez du même feu dont vous voulez animer les autres; car il faut être le premier ému de la passion qu'on veut exciter, s'animer des mêmes mouvements, et se mettre à la place de ceux que l'on veut représenter. Que j'aime un excellent acteur que je vois rentrer dans le chauffoir, les yeux encore baignés de larmes au sortir d'une scène pathétique !

Évitez surtout les affectations sèches et arides et les faux agréments qui sont contraires à la naïveté de la nature, et qui en diminuent la force et la vivacité, car l'on prend aisément l'apparence pour la vérité. Les expressions les plus simples sont les plus difficiles, et cependant les plus agréables ; ce sont des beautés naturelles qui ont leurs grâces avec elles et qui

n'ont pas besoin d'être fardées. On craint quelquefois d'exprimer trop foiblement, et l'on s'emporte à l'exagération, sans penser que le trop déplaît ordinairement plus que le trop peu. Il est un point de précision presque imperceptible dont il est bien difficile de donner des règles, qui dépend de la supériorité du goût et du génie, et qui semble n'être réservé qu'aux grands maîtres de l'art, qui, n'abandonnant jamais la nature, ne font jamais, selon le principe d'Horace, de peintures qui ne lui ressemblent. Songez enfin que la peinture parfaite doit aller à l'esprit et toucher le cœur, et qu'elle ne doit pas se borner seulement à un assemblage de couleurs qui ne peut tout au plus qu'amuser superficiellement les yeux. « Il arrive souvent, dit Horace, qu'une pièce où les sentiments et les mœurs sont naïvement exprimés, quoique d'ailleurs elle soit sans force, sans grâce et sans art, divertit et attache tout autrement le spectateur que ces faux brillants et ces vers harmonieux qui ne signifient rien. » Le grand peintre ne doit pas seulement plaire, mais il doit émouvoir et ravir, comme les grands poètes et les grands orateurs. Il doit, semblable à ces musiciens si vantés par l'antiquité, tantôt inspirer la tristesse jusqu'à tirer des larmes, tantôt exciter les ris, enflammer de colère, et forcer les spectateurs de témoigner leur admiration et leur étonnement, en exprimant non seulement les passions, mais encore en les excitant.

En effet, c'est là le sublime de la peinture et le plus grand mérite du peintre, et si, dans ce véhément enthousiasme, il néglige quelquefois des choses moins difficiles et moins considérables, il faut le lui pardonner, et ne pas se persuader toujours qu'il soit incapable de le faire. « Pensez-vous, dit Cicéron, que Polyclète, lorsqu'il faisoit la figure d'Hercule, fût embarrassé à exprimer la peau du lion et de l'hydre? » — « Quiconque, dit-il encore, aura achevé l'image de Minerve, ne se mettra point en peine, non plus que ce fameux sculpteur, des moindres figures qu'on représente dans le bouclier de la Déesse. »

Je crois, Messieurs, devoir ajouter à ce que j'ai eu l'honneur de vous dire, que plus l'art de mouvoir les passions et de les exciter est grand et sublime dans la peinture, plus il deviendroit dangereux, s'il n'étoit accompagné de la prudence et de

la probité ; d'autant plus que les objets présents touchent plus que les récits et les paroles. « Les yeux sont plus fidèles que les oreilles, dit Horace, parce qu'on croit plutôt ce qu'on voit que ce qu'on entend. » En effet, les Romains, pour toucher leurs juges, faisoient faire des tableaux qui représentoient les peines qu'ils avoient souffertes, afin qu'elles fussent comme présentes. Ainsi la peinture imitant les actions des hommes qui sont bonnes ou mauvaises, il est de la sagesse du peintre de préférer les bonnes aux mauvaises ; car l'imitation des belles actions, soit par la peinture, soit par la poésie, excite noblement l'âme aux grandes choses, et la porte à la vertu par l'exemple et par l'émulation qu'elle inspire. « Polignotus, dit Elien, peignoit toujours de grands sujets et visoit à la perfection ; mais les peintres comme les poètes suivent ordinairement en cela leurs mœurs et leur tempérament. » C'est pourquoi les Thébains avoient fait une loi qui ordonnoit aux peintres et aux poètes de faire toujours les hommes meilleurs, et qui condamnoit à une grosse amende ceux qui les feroient plus méchants.

COMMENTAIRE

Coypel a raconté lui-même l'histoire de ces Conférences et de l'*Épître à mon fils*. Écoutons-le : « J'avois fait, dit-il, étant encore fort jeune, pour mon instruction particulière, quelques vers sur la Peinture ; je les avois abandonnés et même perdus de vue, pour ne pas dire absolument oubliés. Après un espace de temps fort considérable, le ciel m'ayant donné un fils avec une inclination et des dispositions particulières pour ce bel art, qu'il embrassa, pour ainsi dire, malgré moi, et entraîné seulement par la force de son génie, je m'avisai de lui former une Épitre de ces vers faits depuis si longtemps. Excité donc par ses talents, j'entrepris ce petit ouvrage, je l'achevai et lui en donnai une copie que je lui recommandai de ne montrer à personne. Depuis, M. de Piles, si connu par ses écrits sur la Peinture, et avec qui j'avois vécu dans une amitié très étroite dès ma jeunesse, revint en France, après les longs voyages où il avoit été engagé pour le service du Roi. L'extrême passion que nous avions tous deux pour la Peinture, et la joie de nous revoir après une très longue absence, redoubla et resserra les nœuds de notre amitié. Nous nous voyions régulièrement tous les jours. Il me

communiqua le manuscrit de son ouvrage sur la Vie des Peintres, et, comme il continuoit toujours à écrire sur la Peinture, j'étois toujours le confident de ses ouvrages à mesure qu'il les produisoit. Cette confiance, autant utile qu'agréable pour moi, m'engagea à quelque retour. Je lui communiquai mon Épître pour en avoir son sentiment. Je ne sais s'il ne l'approuva point trop; je le priai cependant de n'en pas parler, et je ne sais s'il me le promit bien fort; mais en tout cas il ne me tint pas parole, car, nous étant trouvés quelques jours après à dîner chez un de nos amis communs, avec M. Despréaux, qui m'honoroit depuis longtemps de son amitié, sur la fin du repas, M. de Piles s'échappa à lui parler de mon Epître, de manière qu'il me demanda instamment de la lui faire voir. Je la lui rapportai quelques jours après; il l'approuva, et me força en quelque sorte à la faire imprimer. Il me dit de publier dans une préface que c'étoit lui qui m'y avoit engagé. Il fit plus, il me donna l'idée de composer les Dissertations que je hasarde de mettre au jour, et que je n'ai faites cependant qu'après la mort de cet illustre ami. Pressé encore par quantité d'autres personnes respectables que j'ai le plaisir de ne point nommer, par celui que j'ai de vivre encore avec eux, et cherchant à me disculper plutôt qu'à me flatter, je présente au public ces réflexions. »

Ainsi parle l'artiste en la préface de ses *Discours prononcés dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture.* Ce volume, nous l'avons dit, parut en 1721. Jacques Collombat, « imprimeur ordinaire du Roy et de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, rue Saint-Jacques, au Pélican », l'imprima en caractères elzéviriens, dans le format in-quarto, avec vignettes, du dessin de Charles-Antoine Coypel, gravées par B. Audran. L'Académie de Peinture, on l'a vu, approuva l'impression de ces Conférences. Mais Coypel obtint également l'approbation de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Voici, en effet, ce que nous lisons au recto de l'arrêt du Conseil d'État du 28 juin 1714 portant privilège à l'Académie de Peinture et aux académiciens de faire imprimer leurs ouvrages, arrêt publié en tête du livre de Coypel :

« L'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres a entendu avec plaisir la plupart de ces Discours sur la Peinture, où M. Coypel joint à tout ce qui peut donner une parfaite connoissance de son Art les traits d'une érudition peu commune. Fait à Paris, au Louvre, le 29 de novembre 1720.

« Gros de Boze, *Secrétaire perpétuel de l'Académie.* »

Coypel a dédié son ouvrage à Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orléans, régent du Royaume. Voici le texte de sa dédicace :

« Monseigneur, j'ai l'honneur de vous consacrer mes réflexions sur la Peinture; cet art, que tous les siècles ont admiré, que les plus grands Princes ont chéri et qui reçoit aujourd'hui un nouvel éclat de la protection singulière dont Votre Altesse Royale l'honore, protection d'autant plus glorieuse que le génie, le goût et les lumières vous rendent aussi respectable que le rang et la naissance. Et qui peut mieux que moi attester en particulier une vérité si connue d'ailleurs par rapport à toutes les autres sciences? Dans les conversations où vous trouviez bon, Monseigneur, que j'eusse quelquefois l'honneur de vous entretenir des principes de la Peinture, je suis toujours sorti d'auprès de Votre Altesse Royale beaucoup plus instruit dans mon art même, que je ne l'étois auparavant. Combien d'autres personnes distinguées par leurs talents se sont fait un devoir et une gloire de publier la même chose! Témoin ce grand Poète si connu par ses Satires et si ennemi de la flatterie, qui n'en parloit jamais qu'avec une admiration extraordinaire. La grandeur du génie, la valeur, la justice, la magnanimité, la prudence, la fermeté, la constance enfin au milieu des plus terribles tempêtes, cette douceur affable qui pénètre les cœurs, sont des vertus qui forment les plus parfaits héros, et dont il est aisé de faire une juste application à ces grands traits de votre vie qui ont été suivis de l'applaudissement des hommes et que la Renommée a consacrés. Mais je crains que Votre Altesse Royale ne me reproche déjà la liberté que je prends de rapporter ces vérités, parce que, toutes simples qu'elles sont, elles renferment les plus justes louanges. Je m'arrête donc, Monseigneur, malgré le zèle qui me force en quelque sorte à parler de choses trop élevées. Je laisse à la France, pour qui vous sacrifiez votre repos; à l'Europe, à qui vous avez procuré la tranquillité, en même temps que vous avez rétabli la paix de l'Église; à vos ennemis, s'il étoit possible que Votre Altesse Royale en eût encore, à publier plus dignement ces glorieuses vérités. Mon silence, en cette occasion, sera une nouvelle preuve du profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, de Votre Altesse Royale, le très humble et très obéissant serviteur, Coypel. »

On ne connaît qu'une édition des *Discours d'Antoine Coypel.*

LE COMTE DE CAYLUS

PEINTRE

(1692-1765)

SUR

LES DESSINS

SOMMAIRE : De l'attrait, de l'utilité, de la connaissance des dessins. — Les dessins de maîtres. — Le dessin est la conception du génie. — Le charme de l'ébauche. — Le dessin a distrait certains peintres de leur vocation. — Le Parmesan et La Fage. — Ces deux maîtres sont plus dessinateurs que peintres. — Le clair-obscur. — Abus des esquisses — Du profit que peut retirer un peintre de la vue des dessins de maîtres. — De la manière. — Rubens avait coutume d'étudier des dessins. — La connaissance des dessins. — Les originaux. — Les copies. — On croit généralement que les peintres ne sont pas connaisseurs. — Des exigences fâcheuses auxquelles sont soumis les artistes. — Le dessin de Raphaël pour l'*Attila arrêté aux portes de Rome.* — Différences qui existent entre ce dessin et la fresque du Vatican. — Un caprice de Léon X. — Il faut plaindre les peintres lorsque les hommes qui leur commandent un tableau n'ont pas le sens de l'art.

Messieurs,

La partie de la curiosité qui concerne les dessins étant naturellement renfermée dans le plan de vos conférences, j'ai cru que je pouvois vous communiquer quelques réflexions que j'ai faites, non sur le dessin en particulier, que je regarde comme le fondement d'un art sur lequel je ne puis recevoir ici que des leçons, mais sur les dessins en général, sur leur attrait, sur leur utilité et sur leur connoissance. Voilà quel a été mon projet et le sujet sur lequel je vais vous entretenir.

Tout ce que les grands hommes mettent au jour est avec raison recommandable à leurs contemporains, mais plus encore à ceux qui leur succèdent; cette réflexion générale convient peut-être plus aux arts, et à la peinture en particulier, qu'à toutes les autres productions de l'esprit. Nous voyons donc

depuis longtemps considérer et rechercher les dessins des grands maîtres, et nous sommes assez heureux pour qu'il se soit trouvé (dès l'enfance même de la peinture) des amateurs assez zélés pour nous les avoir conservés. L'obligation que nous leur en avons est d'autant plus grande, à mon sens, que les dessins sont une des choses les plus attrayantes pour un peintre, ou pour un amateur, et qu'il est certain que l'on est fort avancé dans la connoissance des arts lorsqu'on les sait bien lire.

Quoi de plus agréable, en effet, que de suivre un artiste du premier ordre dans le besoin qu'il a eu de produire, ou dans la première idée dont il a été frappé pour une machine dont on peut comparer l'exécution; d'approfondir les différents changements que ses réflexions lui ont fait faire avant d'avoir arrêté son ouvrage, de chercher à s'en rendre compte; de se voir enfin avec lui dans son propre cabinet, et de pouvoir se former le goût en examinant les raisons qui l'ont engagé à faire des changements. Après avoir admiré ces premières pensées, avec quel plaisir ne voit-on pas les études correctes faites d'après la nature, le nu d'une figure drapée, le détail de cette même draperie, enfin toutes les parties qui ont servi à la perfection du tableau ou de la machine que l'univers admire. Il me paroît encore que les grands artistes nous font éprouver des impressions semblables à celles qu'ils ont eux-mêmes ressenties : la poésie nous échauffe dans leurs premières conceptions, la sagesse et la vérité nous frappent dans les choses arrêtées.

Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion et prouvant combien l'esprit de l'auteur ressentoit alors la force et la vérité de l'expression, l'œil curieux, l'imagination animée, se plaisent et sont flattés chacun d'achever ce qui souvent n'est qu'ébauché. La différence qui se trouve, selon moi, entre un beau dessin et un beau tableau, c'est que, dans l'un, on peut lire à proportion de ses forces tout ce que le grand peintre a voulu représenter, et que, dans l'autre, on termine soi-même l'objet qui vous est offert; par conséquent, on est souvent plus piqué de la vue de l'un que de celle de l'autre, car il faut toujours chercher dans l'amour-propre les raisons du contentement et celles de la préférence que les

hommes accordent à une chose. Le seul inconvénient qui se trouve dans cette séduisante partie de l'art que vous pratiquez, Messieurs, c'est la façon dont plusieurs peintres se sont laissé emporter par le plaisir de dessiner. Ils ont négligé la peinture pour s'attacher uniquement au dessin, ils se sont uniquement livrés au charme flatteur de jeter promptement leurs idées sur le papier, aussi bien qu'à celui d'imiter la nature dans les paysages et dans les autres beautés dont elle sait si bien piquer le goût de ses adorateurs. Quelque bien qu'aient dessiné ceux que je viens de citer, il en faut convenir, c'est toujours une espèce de libertinage que l'on doit blâmer, c'est un inconvénient dans lequel il faut surtout empêcher la jeunesse de tomber, avec d'autant plus de sévérité que cette habitude augmente chaque jour l'éloignement que l'on prend pour la peinture. Je vous rapporterai à ce sujet, Messieurs, l'exemple que me fournissent un François et un Italien, tous deux illustres; l'un est le Parmesan, l'autre est La Fage, et leurs productions sont une preuve bien évidente de ce que je viens d'avancer. Le premier a très peu fait de tableaux; le second n'en a point fait du tout, et même les dessins qu'il a voulu terminer ont toujours perdu, leur premier feu s'étant évaporé.

Sans entrer dans le détail de leurs manières, je vous dirai seulement qu'il me paroît que l'un a pris Raphaël du côté de ses grâces, ou, pour mieux dire, il a été si pénétré de cette partie dans les ouvrages de ce grand homme, qu'à force de vouloir se les rendre sensibles, il est tombé dans le défaut de ceux qui outrent. Pour l'autre, il a produit avec une fougue presque surnaturelle : la force de muscler et le prononcé de ses contours rappellent quelquefois l'idée de Michel-Ange. Quoi qu'il en soit, ils ont bien dessiné l'un et l'autre; leur plume est séduisante, et La Fage a su, pour ainsi dire, représenter des torrents de figures. Mais il me semble qu'en se rendant compte du plaisir que donnent ces sortes de dessins, l'on est obligé de convenir à la fin qu'ils sont privés de cette solidité que l'on trouve dans ceux des grands peintres. Ceux-ci ont pour base l'indication de la couleur et cette économie sage et majestueuse qui doit régner dans la composition des tableaux, de façon que l'on pourrait, absolument parlant, refuser au Parmesan et à La Fage le nom de peintres; car, à l'examen de

leurs dessins, on n'y découvre point ni cette idée première ni cette réflexion, qui prouvent que l'ouvrage étoit composé dans la tête avant d'être mis sur le papier. L'harmonie, ce don du ciel, l'intelligence du clair-obscur et peut-être l'habitude d'employer la couleur, peuvent donc seuls contribuer à la beauté des ouvrages dont je vous entretiens. Ces réflexions me prouvent la nécessité d'étudier ces parties et celle de ne jamais s'en écarter. Je me flatte de vous avoir prouvé, Messieurs, combien elles doivent être recommandables à un peintre puisqu'elles se font sentir avec plaisir quand on les aperçoit, et qu'on les désire quand elles ne se trouvent pas dans les dessins mêmes qui semblent, au premier aspect, n'en avoir pas besoin pour plaire.

L'harmonie et l'intelligence du clair-obscur, qui émanent purement d'une plus grande profondeur dans l'art, me paroissent donc manquer dans les dessins, non seulement de ceux que je viens de nommer, mais dans ceux des artistes qui ne sont que des dessinateurs. On verra dans leurs ouvrages un beau tour qu'ils auront donné à une figure, ils feront un bel assemblage d'académies; mais le véritable goût ne sera pas pleinement satisfait en étudiant leurs ouvrages.

Ce serait ici le lieu de parler de l'abus des esquisses, sans trop m'écarter de mon sujet, mais il ne m'appartient pas d'enseigner : je n'ai résolu que de faire l'essai de quelques réflexions, je ne suis qu'amateur, et l'amateur et le maître doivent parler bien différemment : l'un peut réfléchir, l'autre doit donner des leçons, et je les attends de vous, Messieurs.

Je crois vous avoir représenté, en général, ce qui produit l'attrait dans l'étude et dans la connoissance des dessins; je vais à présent vous consulter sur l'utilité dont je crois qu'ils peuvent être pour le peintre ou pour l'amateur.

Je suis persuadé que le grand homme n'est formé que par les présents de la nature : mais cette nature, toute belle qu'elle puisse être, a besoin de culture et d'ornement; et la vue des beaux dessins est un des moyens que l'on doit d'autant plus employer à cet effet, qu'ils aplanissent une grande quantité de difficultés qui se présentent à chaque pas dans la pratique d'un art aussi étendu que celui de la peinture. Rien n'excite le génie d'un peintre et ne lui donne cette chaleur de

tête si nécessaire pour la composition, que l'examen d'un beau dessin; voilà déjà une utilité bien considérable. L'on voit à découvert et sans aucune illusion dans les dessins la façon dont le peintre a su lire la nature, et celle dont il a su quelquefois prendre une licence heureuse.

Cette réflexion me rend encore l'étude des dessins recommandable, mais un des objets, à mon sens, le plus considérable, c'est que la manière se dévoile absolument dans les dessins; par conséquent, ils peuvent empêcher de tomber dans ce défaut capital, ils peuvent réparer une mauvaise éducation aussi bien qu'un faux goût auquel on s'est laissé aller. La couleur peut quelquefois faire excuser le défaut du maniéré dans un tableau, au lieu que le dessin n'ayant, pour ainsi dire, aucune enveloppe, peut engager et convaincre celui qui l'étudie à reconnoître toute l'étendue de cet inconvénient, d'autant plus que par la comparaison que l'on en peut faire avec d'autres ouvrages du même genre, l'on devient aisément sensible à la véritable et à la belle imitation de la nature.

Par le maniéré que je critique, je n'entends pas parler de la manière et du faire par lequel on distingue les productions d'un homme d'avec celles d'un autre, je veux seulement parler de l'abus de cette manière qui fait que l'on dessine de pratique, quoique d'après la nature, abus que l'on n'a que trop vu de tous les temps dans les ouvrages de ceux qui négligent la nature ou qui la soumettent à une habitude; enfin de ceux qui sacrifient à l'imagination. De plus, l'étude des dessins fait voir à découvert les différentes routes que tant d'habiles gens ont prises pour arriver au même but; ces routes sont à l'infini et nous prouvent que, lorsque la nature a doué un homme de sentiment, il n'a qu'à se laisser aller à son inspiration et aux leçons qu'elle seule peut donner; pour lors il méritera des admirateurs, soit dans une partie, soit dans une autre, de toutes celles qui composent ce grand art.

Toutes ces raisons m'engageroient à conseiller à un peintre de posséder des dessins et de les étudier souvent. Rubens en agissoit ainsi, et son exemple est d'autant meilleur à suivre qu'il est des moments où le génie plus amorti a besoin d'être réveillé; l'on peut étudier sans devenir esclave, et la critique que l'on fera de la partie la plus foible d'un dessin est souvent

une merveilleuse leçon. J'ai dit qu'un peintre doit s'abandonner au talent dont la nature l'a doué ; je suis bien éloigné d'en disconvenir, mais, en même temps, je crois qu'un artiste dont le but est la perfection de son art ne doit pas mépriser non plus qu'ignorer les productions des autres ; lorsqu'il ne veut absolument rien devoir qu'à lui-même, il marche dans une route qui le doit nécessairement égarer.

Quant à la connoissance particulière des dessins, il paroît d'abord singulier et même difficile à croire qu'un ouvrage aussi simple, qui souvent n'est exprimé que par un simple trait, et qui n'est recommandable quelquefois que par le seul feu de l'imagination, il paroît singulier, dis-je, qu'une telle chose puisse être aussi bien copiée que nous le voyons tous les jours. La multiplicité des originaux en ce genre, dont chaque cabinet à l'envi l'un de l'autre se flatte de posséder une partie considérable, est une preuve de la quantité des copies. Cependant quand on imaginera que moins il y a d'opérations pour le copiste, et plus il est aisé d'arriver à la parfaite imitation, l'on ne sera plus étonné de cette quantité de copies, et l'on conviendra que, puisque tant de gens ont été trompés sur l'originalité des tableaux dont l'opération est beaucoup plus difficile, parce qu'elle est plus compliquée, à plus forte raison l'on peut être trompé sur les dessins. Mais cette réflexion n'est bonne que pour les marchands ou pour ceux qui ne peuvent se départir (en formant leur cabinet) des idées que donne l'avarice ou la vanité. Une copie qui aura été déterminée original par des gens sages ou connoisseurs, est, à mon sens, un original; elle est encore plus authentique quand elle aura été jugée telle par des peintres.

J'insiste, Messieurs, sur cette déférence due aux maîtres de l'art, et je la regarde comme une profession de foi que je dois au public comme amateur, à cause du sentiment presque général des curieux de tous les pays, qui disent hardiment que les peintres ne se connoissent point en tableaux non plus qu'en dessins. Permettez-moi de vous renvoyer ici à ce qu'un de vous (M. Ch. Coypel), Messieurs, et mon ami, vous a lu dans une de vos dernières conférences [1] sur les noms et

1. La lecture de Ch. Coypel, à laquelle il est fait allusion ici, est un *Dialogue*

sur les prix des tableaux que vous pouvez et que vous devez ignorer.

Il ne me reste plus qu'à prouver, par une dernière réflexion, que les grands peintres ne sont pas toujours responsables des fautes que l'on peut leur reprocher dans l'ordonnance de leurs compositions exécutées, et que l'examen de leurs dessins peut servir bien souvent à les excuser. Ceux qui font travailler les gens d'art, soit les grands, soit les gens opulents, doivent avoir le choix et la voix sur l'ouvrage qu'ils proposent, c'est bien le moins; mais quelque juste et naturelle que soit cette décision, elle a souvent gâté de très belles dispositions et contraint le génie et l'exécution des auteurs. Rien n'est si rare à trouver que le goût naturel. Il est encore plus rare de rencontrer quelqu'un qui défère absolument au goût d'un autre, quelque éclairé que celui-ci puisse être, d'autan plus qu'il n'y a personne qui ne se vante et qui ne soit même convaincu qu'il a du goût. Telle est et sera toujours la situation des gens du monde, sans même que l'on puisse exiger autre chose de leur jugement: cependant il résulte de cette situation générale un inconvénient pour les arts qui causera souvent leur malheur dans la suite des temps comme il l'a causé jusqu'ici. Il ne pourrait être réparé qu'en laissant l'artiste maître de son exécution dans toutes les parties. Je vais vous en rapporter un exemple qui convient à mon sujet, c'est le Cabinet des dessins du Roi qui me l'a donné.

On conserve dans ce Cabinet un grand dessin de Raphaël d'une très belle conservation, beau dans toutes ses parties, et terminé d'une façon qui ne peut laisser douter qu'il n'ait été fait à dessein d'être montré à Léon X, afin de rendre ce pape sensible à la composition et à l'ordonnance du sujet. Ce sujet représente l'apparition de saint Pierre et de saint Paul qui fait impression sur l'esprit d'Attila. Ce prince paraît à la tête de son armée sortant d'un défilé, ce qui donne une facilité avantageuse et piquante pour indiquer une multitude. Cette partie, dont l'horizon est terminé par une ville en flammes, pour marquer les ravages que cette armée faisoit en Italie, cette

sur la connaissance de la Peinture lu à l'Académie au mois d'août 1726, ce qui ne permet pas d'assigner une date fort éloignée de cette époque au discours que nous publions ici. (*Note de l'éditeur de* 1846.)

partie est demeurée dans le tableau comme elle est représentée dans le dessin ; mais dans celui-ci Attila est précédé de plusieurs soldats qui font un cortège convenable à sa dignité ; ces soldats remplissent tout le devant de la composition, ils prennent part à la surprise et à la terreur que l'apparition des apôtres inspire à Attila. Le pape est dans l'éloignement, arrivant avec sa suite, dans le dessein de se présenter à ce prince comme l'histoire le rapporte. Rien n'était donc plus sage, plus convenable, plus avantageux que cette belle disposition du peintre. Au lieu de ce que je viens de vous exposer, que voit-on? Léon X qui s'est fait peindre représentant saint Léon monté sur sa mule et dans un équipage très peu avantageux pour la peinture ; il est suivi de ses prêtres et de ses cardinaux, et ce cortège occupe la moitié du terrain et du premier plan de la composition sur lequel tout l'effet est jeté; le pape est en face du conquérant, tendant une main pour l'arrêter ; enfin il semble participer au miracle des apôtres.

Cette vanité du pape à laquelle il a fallu que Raphaël se soit soumis, a rendu sa composition moins grande; l'apparition des apôtres subsistait de la même façon dans l'une et dans l'autre composition, et le miracle de la religion était également prouvé. L'art seul a donc souffert dans le changement ordonné à Raphaël. Si ce grand homme a été contraint de soumettre un génie fondé sur autant de connoissances, si Léon X, ce grand amateur des arts, a pu faire gâter une aussi belle composition pour une aussi petite vanité, que deviennent les autres artistes en comparant les autres ordonnateurs?

COMMENTAIRE

Nous empruntons le texte de cette conférence au *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, années 1845 et 1846, IV[e] volume, p. 400 à 407.

L'écrivain qui a inséré ce discours dans le *Cabinet de l'Amateur* n'est pas parvenu à retrouver le nom du conférencier. De plus, dans une note que nous citons plus haut, le même écrivain estime que la conférence qui nous occupe fut donnée peu après celle de Charles Coypel, qui aurait été lue en août 1726.

C'est une erreur. Charles Coypel prit la parole le 6 juillet 1726, et non en août, comme l'écrit à tort le rédacteur du *Cabinet*. Le sujet du discours de Coypel est bien un *Dialogue sur la connaissance de la Peinture*. Mais aucune conférence sur l'étude et la connaissance des Dessins ne fut prononcée dans les mois qui suivirent. A cinq ans de distance, le 1er décembre 1731, Charles Coypel donna pour la seconde fois lecture de son travail à l'Académie, et, environ six mois après, le 7 juin 1732, le comte de Caylus prononça un discours sur les Dessins (Réflexions sur l'utilité de leur étude).

Nul doute que ce discours ne soit celui que nous publions ici.

Par quel retour de courtoisie Charles Coypel, discrètement loué par Caylus, voulut-il, un mois après, relire la conférence de celui-ci? Nous ne pouvons le dire. Mais les registres de l'Académie nous apprennent que « la lecture du discours que M. le comte de Caylus avoit fait entendre le 7 juin fut donnée le 5 juillet 1732 par M. Coypel ». C'est apparemment que le texte de Caylus avait été goûté par les Académiciens et que l'auteur, absent le 5 juillet, trouva pour suppléant volontaire son ami le peintre Coypel.

JEAN-BAPTISTE OUDRY

PEINTRE

(1686-1755)

SUR LA

MANIÈRE D'ÉTUDIER LA COULEUR EN COMPARANT LES OBJETS ENTRE EUX

SOMMAIRE : Oudry a composé ce discours pour l'éducation de son fils. — La présence des élèves de l'école aux conférences de l'Académie le porte à prendre la parole. — Eloge de Largillière. — Les Flamands. — Le dessin dans l'école flamande et dans l'école française. — Choix du modèle vivant. — Rubens et Van Dyck. — Le dessin d'après nature. — Du coloris. — Analyse du coloris des maîtres. — Il faut comparer l'œuvre des maîtres avec la nature. — Valeur relative des objets dans une composition. — Les accessoires ne doivent pas être négligés. — L'artiste a tort de recourir à des mains étrangères pour l'exécution des parties qu'il juge sans intérêt. — Anecdote sur un bouquet de fleurs blanches. — Le clair-obscur. — Théorie de Largillière sur la lumière. — Des repoussoirs. — L'intelligence des masses. — Intérieur d'église. — Rembrandt. — Distribution des ombres. — La nature est l'initiateur du peintre dans l'étude de la lumière. — Comment il faut poser le modèle.

Je me flatte d'être assez connu de vous, Messieurs, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que, si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques-uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentiments d'aucun de mes confrères qui pourroient voir les choses d'un autre œil que moi, et encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours respecté les lumières et les talents de nos habiles maîtres ; aussi puis-je dire avec franchise que, lorsque je m'avisai de coucher par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensois pas à jamais les faire paroître devant vous. Je songeois seulement à me les arranger dans l'esprit, et à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils; mais depuis qu'on nous a si bien prouvé que nous devons tous

contribuer, chacun suivant son talent, à celle de nos jeunes élèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos assemblées, j'ai cru qu'il falloit faire tout céder à cette considération.

Je vous avertis donc que ce que j'ai à dire je ne compterai le dire qu'à eux; si vous jugez, après la lecture de ce mémoire, qu'ils en puissent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je lui désire. Je ne présume pas assez de moi pour croire qu'il en puisse avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes pensées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me sont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché, mais je l'ai fait comme j'ai pu, et, quant à la diction, je ne m'en suis point tourmenté, vous vous en apercevrez aisément.

La même bonne foi avec laquelle je vous préviens, Messieurs, sur ce que vous pourrez trouver à redire sur ce mémoire, m'oblige à vous annoncer ce que vous pourrez y trouver de bon : c'est tout ce qui en fait le fond et que je ne croirois pas indigne de vous être proposé à vous-mêmes, si j'étois assez heureux pour rendre les choses comme je les sens. Ce fond, je ne vous le donne pas pour être de moi ; mais comme un bien que je tiens de mon cher maître, de qui je révérerai la mémoire jusqu'au dernier soupir de ma vie. Vous savez, Messieurs, quel homme c'étoit, et les admirables maximes qu'il s'étoit faites par rapport aux grands effets et à la magie de notre art. Il me les a toujours communiquées avec un vrai amour de père, et c'est, je vous assure, avec le plus sensible plaisir que puisse sentir un honnête homme qui aime son art, et la jeunesse qui cherche tout de bon à s'y distinguer, que je les communique ici aujourd'hui à mon tour.

M. de Largillière m'a dit une infinité de fois que c'étoit à l'École de Flandres, où il avoit été élevé, qu'il étoit particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savoit faire un si heureux usage; il m'a souvent témoigné le regret qu'il avoit du peu de cas qu'il voyoit faire à la nôtre, des secours abondants qu'elle pourroit en tirer.

Peut-être étoit-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère nourrice qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement; il est certain qu'à bien des égards il lui donnoit de grands avan-

tages sur nous. Il alloit jusqu'à prétendre que, dans la partie du dessin où l'école flamande est si foible, elle agissoit souvent sur de meilleurs principes que la nôtre, et voici comme il raisonnoit :

« — Qu'est-ce que le dessin? disoit-il. Une imitation exacte de l'objet qu'on veut représenter. Comment parvient-on à bien saisir cette imitation? Par une grande habitude d'accuser le trait tel qu'on le voit. » — Mais si le naturel ou le modèle dont on peut disposer n'est pas des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous ses défauts? Voilà où commence l'embarras : l'École flamande dit oui; la nôtre dit non. Il faut, dit l'École françoise, donner du goût à ce que l'on dessine d'après le naturel, afin d'en corriger les défauts et l'insipidité. Il faut, dit l'École flamande, accoutumer la jeunesse à rendre le naturel tel qu'elle le voit, et si bien que, dans les diverses académies qu'on verra d'elle, on reconnoisse les différents modèles d'après lesquels elle les aura dessinés. Quand une fois elle en sera là, elle portera la même exactitude à l'étude de l'antique, et avec beaucoup plus de profit qu'en pourront tirer ceux qui se seront laissé aller à dessiner de manière à ne plus voir ni le naturel ni l'antique que par les yeux de leur maître. M. de Largillière ne balançoit pas à prendre parti pour ce dernier raisonnement. Je n'oserois dire pourtant qu'il ait bien prouvé la bonté de ce sentiment où il étoit par la pratique.

Il louoit fort l'attention qu'avoient les bons peintres flamands de son temps de choisir des modèles différents pour faire, d'après les études, des figures de différents caractères dont ils avoient besoin dans leurs tableaux : un modèle plus fin, par exemple, pour faire une figure d'Apollon, un modèle plus fort et plus carré, pour faire un Hercule, et ainsi du reste. « — A quel point de perfection ne porterions-nous point la peinture, disoit-il, si nous voulions prendre ici les mêmes précautions qui sûrement ne seroient point difficiles à prendre dans une ville comme Paris. » Et il regardoit comme un malheur de voir que dans notre école l'on vouloit trouver tous ces différents caractères dans le même modèle et que l'on se contentoit d'y enseigner que, pour une figure d'Apollon, il ne s'agissoit que de délicater le contour; de même que, pour une figure d'Hercule, il ne falloit que le charger. Cette variété juste et vraie, qui

nous plaît tant dans la nature, il ne croyoit pas qu'on la pût attraper sans cette sorte de secours; et lui, qui faisoit tout de génie, assuroit qu'il ne se fioit à son imagination que pour des draperies et des mains qu'il savoit depuis longtemps par cœur; mais que s'il avoit eu à travailler l'histoire, il n'auroit pas manqué de suivre ledit usage de messieurs les Flamands.

Quand je lui témoignois quelquefois mon étonnement de ce que, nonobstant cette exactitude et ces précautions, ces messieurs étoient, généralement parlant, restés si médiocres pour la partie du dessin, il me répondoit que c'étoit moins leur faute que celle de leur pays, où la nature se montre rarement aussi belle qu'elle l'est en Italie; et, là-dessus, il me montroit des académies de Rubens et de Van Dyck, dessinées d'après des modèles bien proportionnés, lesquelles effectivement étoient faites d'un grand goût, sans cesser d'avoir cet air vrai que donne la parfaite imitation du naturel.

Enfin, en quoi il estimoit fort les habiles maîtres de ce pays-là, c'est qu'ils ne se bornoient pas tellement à dessiner la figure humaine qu'ils laissassent là tout le reste. Il convenoit bien qu'elle devoit passer avant tout, mais il souffroit de voir plusieurs de nos grands maîtres dessiner si mal les parties accessoires de leurs compositions, et n'être pas honteux de dire, quand ils sortoient de la figure, que, pour le reste, ce n'étoit pas de leur talent. Puisque celui de l'histoire porte sur tous les objets visibles, il ne vouloit pas qu'on se pût véritablement dire peintre d'histoire sans les savoir dessiner et peindre tous. « — Pourquoi, dans nos écoles, disoit-il, ne pas accoutumer la jeunesse à dessiner toute chose d'après le naturel, ainsi que l'on fait en Flandre, paysages, animaux, fruits, fleurs dont la variété est si grande et d'une si belle étude ? Cet exercice lui donneroit de la facilité pour tout; elle se formeroit l'œil à l'imitation générale et le rendroit plus juste. S'il est vrai, continuoit-il, que le dessin sert à tout, comme on ne peut le révoquer en doute, je dis aussi que tout sert au dessin; et, puisqu'il est si difficile de dessiner juste quelque objet que ce soit, on ne peut devenir habile qu'en surmontant cette difficulté, et en se rompant dans l'habitude de dessiner tout. »

Je ne pousserai pas plus loin, Messieurs, les réflexions de

mon maître sur le dessin ; je vous les ai annoncées d'avance comme des espèces de préjugés; mais quand même vous les regarderiez sur ce pied-là, j'espère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, et que même ses erreurs, si vous lui en trouvez, vous paroîtront être les erreurs d'un grand homme.

Où il l'a été bien véritablement, Messieurs, et de votre aveu à tous, avec une haute supériorité, c'est dans la partie de la couleur, du clair-obscur, de l'effet et de l'harmonie. Les idées qu'il avoit là-dessus passent toute imagination pour la beauté dont elles étoient; elles sembloient pourtant fort claires quand il les expliquoit, comme il faisoit, avec beaucoup de bonté et de douceur, et l'on ne pouvoit rien entendre de plus admirable. Je ne veux donc plus l'envisager que par ce seul côté. Je tâcherai de me souvenir de ce qu'il m'a dit de meilleur sur tout cela; je ne le dirai pas si bien que lui, mais je le dirai d'aussi bon cœur et de mon mieux : voilà tout ce que je puis promettre, le reste ne dépend pas de moi.

J'avertis encore que je mêlerai souvent mes idées propres à celles de mon maître, vu la peine que j'aurai à les séparer ; il y a déjà si longtemps qu'elles font corps ensemble que cela me seroit presque impossible.

D'ailleurs, quarante années d'un travail assidu n'ont guère pu manquer de me donner quelques connoissances nouvelles dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens que celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrois faire en sorte que le peu que je sais, ils le sussent aussi bien que moi; car je ne connois rien de si bas, dans un art comme le nôtre, que d'avoir des petits secrets et de ne pas faire pour ceux qui nous doivent succéder ce que l'on a fait pour nous.

Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler en tout ceci qu'à notre jeunesse, et, pour ôter toute équivoque là-dessus, je vous prie de trouver bon que je lui adresse directement la parole ; c'est une leçon de professeur que je lui ferai en votre présence. Si elle vous plaît assez, Messieurs, pour vous donner envie d'en faire autant, voyez, jeunes gens, combien vous y gagnerez, et combien vous m'aurez d'obligation. Écoutez-moi maintenant, je viens au fait.

Le coloris est une des parties les plus considérables de la peinture : c'est celle qui la caractérise, qui la distingue de la sculpture, qui en fait le charme et le brillant. Vous êtes assez avancés pour savoir tout cela. Vous savez encore que dans le coloris on regarde deux choses : la couleur locale et le clair-obscur; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet; et que le clair-obscur est l'art de distribuer les clairs et les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet. Mais ce n'est pas assez d'en avoir cette idée générale; le grand point est de savoir comment il s'y faut prendre pour bien appliquer cette couleur locale et pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison avec une autre. C'est là, à mon sens, l'infini de notre art et sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties : je dis principes fondés sur le naturel, car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens maîtres, nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'écrivains qui ont parlé là-dessus; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide? Ou faisons-nous bien tout ce qu'il faut, s'il est solide, pour en tirer le fruit que les bons exemples doivent produire naturellement? Voilà ma première difficulté.

Car, que faites-vous? Pleins de la juste admiration qu'on vous a inspirée pour les maîtres que nous regardons comme les premiers coloristes, vous vous mettez à les copier; mais comment les copiez-vous? Purement et simplement, et presque sans aucune réflexion, mettant du blanc où vous voyez du blanc; du rouge où vous voyez du rouge, et ainsi du reste; en sorte qu'au lieu de vous faire une juste idée de la couleur de ces maîtres, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudroit-il donc faire pour s'y prendre mieux? Il faudroit, en copiant un beau tableau, demander à votre maître les raisons qu'a pu avoir l'auteur de ce tableau pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon; par là, vous apprendriez à connoître par raisonnement ce que vous cherchez par routine, et ce qu'elle ne peut vous donner. A chaque auteur différent que vous copieriez, il y auroit un raisonnement nouveau et de nouveaux principes qui vous entreroient dans l'esprit et qui vous garantiroient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en se passionnant pour un auteur et en

laissant là tous les autres, ce qui est presque toujours la perte d'un jeune homme qui auroit pu réussir ailleurs.

En y allant, comme je vous dis là, voici ce qui arriveroit encore. En copiant, par exemple, un Titien, vous seriez enchanté des beaux tons que vous y trouveriez et du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général, mais votre maître vous diroit: « Prenez-y garde! n'allez pas croire que ces tons « auroient la même valeur s'ils étoient placés ailleurs ; ils « appartiennent à cette composition pour telle et telle raison; « et voilà le grand mérite de cet auteur : le moindre déplacement que l'on feroit à cette couleur la rendroit fausse et « choquante. » La force de ce raisonnement vous frapperoit, et il doit vous frapper dès à présent ; car ne sentez-vous pas que la peinture seroit quelque chose de bien borné, s'il ne falloit qu'un assortiment de teintes d'après le Titien pour colorer aussi bien que lui?

J'aimerois fort encore que pour rendre cette étude plus facile, vous y mêlassiez l'étude d'après nature. Oui, je voudrois, dès qu'un jeune homme commence à peindre, s'il a un bon fond de dessin et connoît passablement la couleur, qu'au sortir de copier un Titien, il pût faire d'après le naturel un tableau dans la même intention. Cela le mèneroit à chercher dans la nature les principes que ce grand maître a suivis pour la rendre si finement. Pensez-vous que celui qui parviendroit à saisir cette liaison ne pourroit pas être regardé comme étant dans le bon chemin? Quand je dis un Titien, je dis un Paul Véronèse, un Giorgione, un Rubens, un Rembrandt, un Van Dyck, tout maître en un mot qu'on estime pour la couleur.

Vous ne sauriez croire combien vous iriez vite en prenant ce chemin-là, et combien vous auriez d'avantages sur d'autres, même à talents égaux, en peignant tout d'après nature dans cet esprit, c'est-à-dire par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, et je suis sûr que vous me saurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir, en vous servant du naturel dans cette vue, c'est de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir sur le fond que vous lui destinez dans votre tableau : cela est tout à fait de conséquence, et je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours sa masse sur le fond où il est placé. Quand vous le peignez sur un fond privé de lumière, et par conséquent d'une couleur foncée, il doit tenir la masse claire ; si c'est un fond clair, il tiendra sa masse colorée pour ne pas dire brune. Lors donc que vous voyez votre objet, en le peignant, sur un fond privé de lumière, tandis que dans votre tableau vous lui donnez un fond clair, il est inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond ; ce qui arrivera également si l'objet, que vous avez vu dans le naturel sur un fond clair, occupe dans votre tableau un fond privé de lumière ; or vous devez savoir que rien ne fait plus de tort que cela à l'effet d'un tableau.

Sur quoi j'ai encore à vous observer que ce n'est pas seulement la même couleur du fond qui perce avec, mais aussi toute autre couleur qui seroit du même ton ; je vous en préviens, afin que vous soyez sur vos gardes et que vous ne tombiez pas dans l'un ou l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter est si simple, qu'il est étonnant de le voir aussi négligé : il consiste à se régler sur le fond que l'on veut faire dans son tableau, pour étudier, d'après le naturel, l'objet qu'on y veut placer. Si vous ne savez comment cela se peut faire, c'est en mettant derrière cet objet une toile du même ton que celui qu'on se propose de donner à son fond. Je demanderois même, pour plus de justesse dans cette étude, qu'on couchât sur cette toile une même teinte à peu près que celle du fond. Que si j'avois une figure à mettre en opposition sur un ciel bleu clair, ma toile en eût la couleur, si sur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre ; si sur un paysage, sur un lambris, sur quelque chose de plus lourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante. Je voudrois encore qu'on eût cette attention, en se mettant à travailler sur le pied d'un fond piqué de clair, de tourner toujours la toile de façon qu'elle fût frappée du jour ; comme, dans les fonds sombres, il faudroit faire le contraire. Les bons maîtres de l'École flamande n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là ; ils en ont tiré cet avantage de voir sûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, et d'en connoître la valeur qui ne se peut savoir que par comparaison, d'autant qu'il n'y a point de

règle ni de dose qui vous puisse donner une teinte de quelque espèce qu'elle soit. C'est la nature seule qui conduit de l'un à l'autre, toujours par comparaison, et jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je vais me servir d'un exemple. Je suppose que vous vouliez peindre seul, sur une toile, un vase d'argent : l'idée générale qu'on se fait de la couleur d'argent est qu'elle est blanche ; mais pour rendre ce métal dans son vrai, il faut déterminer ce blanc juste qui lui est propre en particulier. Et comment déterminer cela ? Le voici : c'est en mettant auprès de votre vase d'argent plusieurs objets d'autre blanc, comme linge, papier, satin, porcelaine. Ces différents blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut pour rendre votre vase d'argent, parce que vous connoîtrez par la comparaison que les teintes de l'un de ces objets blancs ne seront jamais celles des autres, et vous éviterez les fausses teintes que sans elles vous courez risque d'employer toujours. Ce point d'intelligence est un de ceux que les peintres flamands ont fait valoir avec le plus de succès et qui a de tout temps donné à leurs ouvrages cette justesse de ton que nous y admirons avec tant de plaisir.

Je ne me serois pas tant étendu sur cette doctrine des oppositions, sans le besoin que j'ai reconnu que vous aviez de la savoir, par ce que je vous vois faire tous les jours à l'Académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité et qui ont fait leur figure plus tôt qu'un autre, parce qu'ils la font à demi, par cœur, emploient le temps qu'ils ont de reste à y faire des fonds, mais comment les font-ils ? Est-ce en prenant garde à celui qui se présente derrière le modèle ? Point du tout : c'est en mettant du clair et du brun par pur caprice. Les oppositions qu'ils forment ainsi au hasard sont presque toujours faites à contre sens ; elles ôtent le véritable ton à leur figure, elles la font percer en vingt endroits. Si vous suiviez la voie qui vous est ouverte par le fond que vous voyez derrière le modèle, le vôtre seroit raisonnable et raisonné tout naturellement. Vous placeriez dessus tant d'objets que vous voudriez, sans gâter en rien l'effet de votre objet principal, qui est votre figure. Au contraire, vous lui donneriez des soutiens agréables et convenables, et vous apprendriez à composer sur des principes sûrs, pris dans le vrai et dans les effets de la

nature bien vus et bien compris, hors desquels tout n'est qu'erreur et que vision.

Tout ce que je vous ai dit sur les oppositions ne peut, je le sais bien, avoir rapport qu'à un objet unique : or, comme dans presque tous les tableaux il y en entre plusieurs et quelquefois un grand nombre, vous m'allez dire peut-être que dans ce cas le moyen que je vous propose n'est plus praticable. Il est vrai que je vois souvent agir sur ce pied-là ; mais est-ce à dire pour cela qu'on fait bien ? L'on peint son objet sur un fond qui est encore inconnu, parce qu'on n'a pas encore bien pris son parti sur le détail de ses oppositions ; cela se voit de reste pour celui qui a des yeux. Car si l'on étoit bien décidé sur le fond, il est sûr que l'objet seroit peint tout autrement qu'il ne l'est. Que faudroit-il donc faire en pareil cas ? Il faudroit joindre, autant qu'il est possible, les objets que l'on veut peindre, et si l'on pouvoit les rassembler tous, l'effet en seroit admirable, et la comparaison des couleurs deviendroit si sensible, qu'ayant une fois posé la première couleur, les autres viendroient se placer comme d'elles-mêmes et pour ainsi dire forcément.

Et n'allez pas croire, s'il vous plaît, que ces principes et ces façons de faire peuvent avoir leur bon pour les tableaux flamands, et n'être pas si propres pour notre goût français et surtout pour nos tableaux d'histoire. Il n'y a point de goût premièrement qui ne doive être puisé dans la nature, et vous devez concevoir que le peintre d'histoire le plus parfait est celui qui la consulte et la représente le mieux dans toutes ses parties. La vérité de la couleur ne se peut apprendre qu'en peignant tout d'après le naturel. Les peintres qui n'ont pas voulu se donner cette peine sont souvent tombés dans le faux ; car ces effets justes et qui sont si piquants, ne dépendent point de l'imagination : il les faut voir, et encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'est cette fidèle imitation de chaque objet bien vu dans sa place, qui seule fait ces peintres séduisants et qui sont si vrais et si rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariser avec l'étude d'après la nature : elle vous offrira des secours et vous donnera des connoissances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne pas cette étude à la seule figure humaine : je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous espérer sans cela de parvenir à ces comparaisons exactes d'une couleur considérée à l'égard d'une autre, qui seule peut vous faire ce que l'on appelle un bon peintre? Seroit-ce en vous livrant à une pratique de pur préjugé qui ne vous fait voir la nature que par les lunettes d'autrui ? Mais vous sentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, et fait que votre génie ne vous est bon à rien. Les principes sont faits pour vous mettre vis-à-vis la nature et vous la faire voir habilement. La nature bien vue, bien étudiée vous peut seule donner ces lumières originales qui distinguent l'homme supérieur d'avec l'homme commun. Je dis bien vue, car si vous ne la voyez sans cesse avec ces yeux de comparaison que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez bien que ce ne seroit pas la voir comme il faut, que de la soumettre à un goût particulier que vous auriez pris à un coloris de manière qui ne feroit que vous la déguiser à vous-même, de façon que ce que vous feriez d'après paroîtroit être fait de pratique. Non, il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau soit principal, soit accessoire, que vous n'ayez étudié dans cet esprit de lui donner la couleur juste qu'il doit avoir par lui-même, et que le ton de cette couleur soit réglé par les objets dont il est environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que vous ne viendrez jamais à bout de faire des tableaux qu'on estimera pour la couleur. Ce seroit bien pis encore si vous preniez celui de faire exécuter vos accessoires par des mains étrangères ; ce secours est d'un danger infini ; il vous éloigne de cette étude de comparaison que vous ne pouvez trop cultiver ; il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, soit que le maître que vous avez choisi pour faire vos remplissages se trouve habile ou qu'il ne le soit pas ; car quelque habile qu'il soit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, et ne la voit pas même comme il auroit dû la voir, c'est-à-dire par comparaison d'un objet à un autre. Il trouve le vôtre tout fait, ce qu'il met à côté devient une affaire de pratique : il fait pour le mieux, mais pas si bien que s'il avoit vu les deux objets ensemble dans le naturel. L'âme de cette intelligence qui doit partir d'un même point n'est point dans tout cela. Si

celui que vous avez choisi pour vous aider est plus foible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous exposez et de combien d'erreurs il bigarrera votre tableau! Pour éviter cet inconvénient, il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le souhaitoit M. de Largillière mon maître, à faire un peu de tout, mais sous les yeux du vôtre, afin de le faire avec principes. Il n'est point d'objet, si léger qu'il puisse être, qui, étudié de cette façon, ne vous fît un bien infini.

Je me souviens là-dessus d'un fait qui m'arriva avec cet homme charmant, l'exemple des maîtres comme des honnêtes gens. Vous ne serez pas fâchés peut-être que je vous en fasse part.

Il me dit un matin qu'il falloit quelquefois peindre des fleurs; j'en fus chercher aussitôt et je crus faire merveille que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit : « C'est pour vous former toujours dans la couleur que je vous ai proposé cette étude-là; mais croyez-vous que le choix que vous venez de faire soit bien propre pour remplir cet objet? Allez, continua-t-il, chercher un paquet de fleurs qui soient toutes blanches. » J'obéis sur-le-champ. Lorsque je les eus posées devant moi, il vint se mettre à ma place, il les apposa sur un fond clair, et commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre elles étoient très brunes sur ce fond, et que, du côté du jour, elles se détachoient dessus en demi-teintes pour la plus grande partie assez claires. Ensuite il approcha du clair de ces fleurs qui étoit très blanc, le blanc de ma palette qu'il me fit connoître être encore plus blanc; il me fit voir en même temps que dans cette touffe de fleurs blanches, les clairs qui demandoient à être touchés d'un blanc pur n'étoient pas en grande quantité par comparaison aux endroits qui étoient en demi-teintes, et que même il y avoit très peu de ces premières. Il me fit concevoir que c'étoit cela qui formoit la rondeur du bouquet, et que c'étoit sur ce principe que rouloit celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief, c'est-à-dire qu'on ne produit cet effet que par de larges demi-teintes et jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit sentir les touches de brun très fortes qu'on voyoit dans le centre de l'ombre et les endroits où

elles se trouvent privées de reflets. « Peu de nos peintres, me dit-il, ont osé rendre l'effet que vous voyez là, quoique la nature le leur montre à chaque instant. Souvenez-vous, ajouta-t-il, que c'est une des grandes clefs de la magie du clair-obscur ; souvenez-vous encore de prendre toujours vos avantages du côté des ombres pour n'être pas obligé de vous noyer dans les clairs, de les étendre ni de les charger de couleur pour faire briller votre objet ; et posez enfin, comme une règle générale, que tout ce que vous pouvez faire par cet artifice, il ne faut jamais chercher à le faire par l'épaisseur de la couleur, parce qu'étant appliquée sur une superficie plate, elle ne sauroit aider à votre effet et ne peut que lui faire tort, excepté dans certains cas qui sont fort rares. »

M'ayant ainsi endoctriné sur tout ce que j'avois à faire, il me fit mettre sur la table, où étoit mon bouquet, deux ou trois autres objets blancs pour me servir de règle pour la justesse de la couleur, et me laissa. A l'instant même, je me mis à exécuter de mon mieux ses instructions dont j'avois la tête toute remplie, et qui, je l'avoue, me transportoient. Je fus surpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisoit : toutes mes fleurs paroissoient très blanches, quoique le blanc pur y fût employé en peu d'endroits, et qu'elles fussent, pour la plupart, rendues par de grandes et larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout son pourtour, tenoit sa masse colorée sur son fond, pour ne pas dire brune, et les coups de vigueur dont je l'avois tapé dans les ombres lui donnoient une force étonnante.

Par ce récit, vous pouvez voir la vérité de ce que je viens de vous dire, qu'il n'est point de si petit objet dans la nature dont nous ne puissions tirer de grandes lumières en l'étudiant avec soin et selon les vrais principes : car je suis sûr que vous ne manquerez pas d'admirer la belle et magnifique leçon que je reçus là et, à propos de quoi ? — A propos d'un simple bouquet de fleurs. — Vous trouverez toujours dans vos maîtres les mêmes ressources, toutes les fois que vous voudrez bien les chercher. Il y a une certaine volonté de savoir et de bien faire que vous n'avez qu'à leur montrer pour avoir leur cœur et toutes les richesses de leur savoir. Cette bonne volonté, quand nous la trouvons en vous, nous comble de joie, et nous console de

toutes les peines que vous nous donnez. N'est-il pas bien triste que nous la rencontrions si peu?

Outre ces principes d'opposition et de comparaison dont je vous ai parlé, et qui ne peuvent s'appliquer qu'à un petit nombre d'objets que dans le naturel on peut voir ensemble et sur le même plan, nous avons encore à examiner les règles qu'on peut observer pour mettre en opposition et pour comparer, par rapport à la couleur et à d'autres détails, les objets qu'on place sur des plans différents. Mon maître pensoit qu'il y avoit encore sur ce point des pratiques bien erronées.

La première, qu'il regardoit comme telle, étoit l'usage où étoient plusieurs maîtres de son temps d'arrêter leur composition, sans trop s'embarrasser de fixer avec un certain détail la distribution de leur lumière; cela faisoit qu'ils cherchoient ensuite leurs oppositions comme à tâtons en portant leurs sujets sur leurs toiles, c'est-à-dire qu'ils plaçoient leurs objets à mesure, et sur un fond qui leur étoit encore inconnu. Tout au plus, ils avoient pris leur parti sur les masses générales, se réservant de se décider, en travaillant, sur les oppositions particulières. Une grande masse brune sur le devant pour servir de repoussoir; une masse claire sur le deuxième plan; un fond grisâtre sur le troisième faisoient l'affaire; le reste, encore une fois, s'arrangeoit après.

« Quoique la lumière, disoit-il, ne marche qu'après le trait ou le dessin, il est impossible de bien composer sans avoir prévu l'effet qu'elle doit faire sur chaque figure ou autre objet qu'on trace et dispose en composant, et sans avoir retourné dans son idée ces figures ou objets, ou les avoir considérés dans la nature, pour savoir ceux ou celles qui doivent recevoir la lumière ou qui en doivent être privés. Quand on s'accoutume à bien observer la nature dans cet esprit, notre imagination se meuble de mille et mille effets qu'on ne devineroit jamais et qui se présentent à nous au besoin. Nous les mettons en œuvre en composant; bien entendu que nous devons les épurer après par une étude plus particulière faite dessus le naturel. Ceux qui se contentent de suivre cette routine triviale dont je viens de parler donnent dans le faux à chaque pas, ou s'ils n'y donnent pas, c'est par pur hasard, et autant que cette routine qu'ils suivent en aveugles ne s'éloigne pas des vrais principes.

« Par exemple, rien n'est plus faux, continua-t-il, que cette masse noire dont ils chargent l'un après l'autre le devant de leurs compositions, parce qu'il n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature. Jamais elle ne vous offre rien de noir que ce qui est, non seulement privé de la lumière en général, mais ce qui est enfoncé pour être absolument privé de reflets. Ainsi quand une fois les sectateurs de ce repoussoir ont déterminé cette masse noire pour faire valoir le reste de leur besogne, ils commencent par renoncer à cette vérité de la nature, et font toute cette masse de la même couleur, chairs, draperies, terrasses, bref, tout ce qui s'y rencontre. Ensuite, ils peignent leurs figures du deuxième plan éclairées à l'ordinaire, en sorte que celles-ci sont, à l'égard de celles du premier plan, comme si l'on voyoit une troupe d'Européens placée à côté d'une troupe de Maures ou d'Indiens. Or ces figures-ci ne peuvent être supposées toutes deux dans l'ombre que par le moyen de quelques corps solides qui les privent de la clarté du grand jour, et cette privation, comme on le voit tous les jours dans la nature, ne leur fait jamais perdre leur propre couleur. Il n'y a que dans les côtés où les reflets ne peuvent aller que les couleurs se confondent, et qu'il est permis de pousser ces bruns autant qu'on le veut ou qu'il est nécessaire pour l'effet général de la machine. »

Ce que M. de Largillière avoit encore plus de peine à comprendre c'étoit de voir des peintres d'une réputation établie qui se servoient de ces repoussoirs dans des sujets de grande composition dont la scène se passoit en pleine campagne. Là, ces grandes masses ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage ; tous les jours la nature nous offre cet effet, surtout au printemps ou pendant l'automne. Qui de nous ne se souvient pas combien il est éloigné de ce noir outré et égal; combien, dans ces masses privées de lumière, les couleurs locales conservent leurs nuances et leurs variétés ; et combien avec cela ces masses se détachent de celles qui sont éclairées par le grand jour, sans nous montrer rien qui nous oblige à les barbouiller et à les noircir comme font ceux qui emploient le repoussoir.

Ce n'est pas que je veuille dire qu'il ne puisse l'être quelquefois et fort à propos, parce que le fond en est dans la nature,

ainsi que celui des autres effets, mais il faudroit en l'employant la consulter exactement; elle apprendroit à celui qui ne les auroit jamais employés que par routine, et d'un même noir d'un bout à l'autre, que partout où se trouvent les grands bruns, certainement se trouvent aussi les grands clairs, et que tout le reste se dégrade, mais avec des masses variées de couleurs. Cet observateur n'auroit qu'à voir comment les bons peintres flamands s'y sont pris pour trouver des repoussoirs; il connoîtroit bientôt que ce n'est qu'en puisant dans cette source que j'indique ici, et qui donnera à ceux qui y auront recours cette vérité et cette variété dont nous ne sommes peut-être pas assez jaloux.

Ceux qui ne connoissent que ces repoussoirs tout noirs qu'on place sur les plans de devant, seroient bien étonnés, sans doute, si on leur proposoit d'employer les plus grandes forces en brun sur le deuxième plan; c'est pourtant un effet qu'ils vérifieroient souvent, s'ils s'habituoient un peu à lire dans la nature, et qui, pour avancer ou éloigner les objets, leur fourniroit des ressources infinies. Et comment? — Par les effets de la lumière, qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ces plans qui sont comme entassés les uns sur les autres. En sorte que tel qui, dans ces plans par échelons, ne sauroit où mettre le nombre de figures qu'il voudroit faire entrer dans sa composition, se trouveroit ici avoir de la place de reste.

J'ai vu nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la masse brune placée sur le second plan. Je me souviens, entre autres, d'un grand bâtiment qui étoit en opposition sur une futaie; comme le tout étoit éclairé un peu par derrière, la masse de cette espèce de forêt étoit très brune, et le bâtiment, qui étoit aussi privé de lumière, se détachoit dessus en reflet. Tout ce qui étoit sur le devant ne tenoit en aucune façon de cette masse brune, et les groupes qui étoient à portée de recevoir la lumière étoient d'un brillant admirable.

Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'est un principe capital que, lorsque cette force en brun est établie sur le second plan, tout ce qui se trouve sur le devant est clair et vague. Quand même les objets établis sur le devant seroient supposés privés de lumière, ils ne doivent participer en rien des

forces qui se trouvent sur le deuxième plan, et doivent tous, privés qu'ils seroient de lumière, faire masse dessus en reflet et d'un ton subordonné; ce qui n'exclut point cependant l'emploi de certaines touches vigoureuses, parce que, ne faisant point masse, elles ne perceront jamais avec le fond. L'intelligence des masses est écrite dans toute la nature; suivez-la avec attention, elle ne manquera en aucun temps à vous les montrer toutes déterminées : c'est l'étude du monde la plus agréable et qui vous feroit le plus de bien.

Oui, je voudrois, quand vous auriez à faire un tableau dont la scène seroit en pleine campagne, que vous vous y transportassiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aspect ou un effet à peu près convenable à votre sujet, vous vous missiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme et à la lumière que même pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous missiez dessus quelques figures dans les endroits où vous auriez dessein de les placer dans votre composition, pour voir l'effet qu'elles y feroient et par leur couleur et par leur grandeur. Deux d'entre vous, ou quelques-uns pris sur les lieux, peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une c'est le même principe. J'espère que vous sentez que moyennant ces précautions vous ferez des choses au-dessus de ce que l'on fait communément, et que vous acquerrez un fonds de principes et d'intelligence qu'on ne peut espérer de trouver dans le simple raisonnement. Sentez encore combien il vous est aisé de faire cette provision de savoir par les facilités que vous offre la nature, qui vous tend partout les bras; car elle ne vous est pas moins secourable dans les sujets que vous avez à traiter sur un fond d'architecture, dans ceux dont l'action principale se doit passer dans un temple, dans un palais ou tout auprès. Elle ne vous présente pas, à la vérité, ces édifices tout juste comme il vous les faut; mais elle vous offre des moyens pour les suppléer qui sont les plus simples du monde.

Par exemple, la scène de votre tableau suppose-t-elle le dedans d'un temple? Entrez dans une église ancienne ou moderne, vieille ou neuve, suivant que l'exigera votre sujet; examinez bien l'effet qu'y produiront les personnes que vous y trouverez; si elles font masses colorées contre l'architecture,

ou quel autre effet elles y feront ; quel est celui qu'elles feront par rapport au sol ou au pavé de l'église, suivant qu'il se trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croisées. Faites bien attention à la lueur qui environne ces points de lumière ; à la façon dont la lumière se dégrade aux ombres de l'architecture par rapport à celles des figures ; à ce que les différentes couleurs des habillements font les unes contre les autres; vous verrez presque toujours toutes vos figures colorées contre les masses de l'architecture ; elles se détacheront dessus le pavé en brun, et auront sans équivoque l'air d'être debout sur leur plan, et vous ne tomberez pas dans le défaut assez commun de les faire paroître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il est faux que jamais des pieds bien éclairés se puissent trouver sur un pavé ou une terrasse fort brune. Quand même ils poseroient sur une étoffe noire, elle fera masse claire avec eux, et ils n'en seroient détachés que par leur propre couleur ; mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant sur ces pieds, frapperoit également sur l'endroit où ils seroient posés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes peintres qui cherchent à jeter de la poudre aux yeux par des effets de lumière hasardés quoique impossibles. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une simple demi-figure, pour faire valoir un bout de tête et faire briller un coup de clair sur le front et sur le menton, couvrent tout le reste de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnoit dans ces sortes d'effets, employoit un art infini pour les autoriser à peu près, ou du moins en rachetoit l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent sans avoir un certain fonds de ces principes donnent dans un faux insoutenable ; ils tirent leur tête en avant par la lumière, et par leur grand noir ils enfoncent les épaules et le reste du corps au-dedans et à une distance prodigieuse. Si le jour donne sur la tête en plein, il est difficile de présumer que le buste puisse être dans l'ombre; mais en le supposant même privé de lumière, il ne sauroit être d'un noir si outré; il doit nécessairement être reflété, sinon il doit faire masse claire avec la tête, sauf à se ménager, par les couleurs locales, les oppositions au moyen desquelles on la veut faire briller; il n'y a

que ces deux moyens pour la faire tenir ensemble avec le corps.

Lorsque j'ai dit que vos figures tiendront presque toujours leurs masses colorées contre vos fonds d'architecture, c'est en raisonnant sur le pied de la pratique ordinaire, selon laquelle, comme vous savez, tout fond d'architecture est peint de couleur de pierres neuves, fût-il composé de fabriques à demi dégradées et de ruines. Si vous voulez avoir des figures qui soient opposées en clair sur leur fond, il faut aller voir de ces vieilles architectures brunes, verdâtres ou bleuâtres ; elles vous guideront pour cette intelligence tout comme feront les neuves pour l'intelligence opposée. Les clairs de vos figures, soit ceux des chairs, soit ceux des draperies, se détacheront par leur couleur et les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur tenant bien sa masse, vous la travaillerez comme vous voudrez, et, pourvu que vous n'y fassiez pas de petites parties, votre effet est sûr.

Ainsi que je viens de vous l'insinuer, ces principes vont à tout, et si vous voulez bien être un peu soigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fond de paysage, faites la même chose que je vous dis là pour le fond de l'architecture. Considérez d'après le naturel l'effet que vos figures feront contre les arbres et contre les lointains; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par souvenir, parce que la lumière, qui donne le ton vrai à tous les plans en général, le donne à tous les objets en particulier.

En vous faisant une règle de cette conduite, vous éviterez bien des fautes où la simple pratique jette souvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons maîtres des objets éclairés comme un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fussent éclairés par un coup de soleil. Si ces maîtres avoient consulté la nature, elle leur auroit fait voir que cet effet est tout à fait contraire à ceux qu'elle produit ; elle leur auroit montré que tout objet, fût-il blanc, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'est pas éclairé du soleil, et que ce n'est que quand il l'est que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, et d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte cet objet deviennent en même temps

plus vaporeuses, à mesure qu'il est plus élevé, et plus fortes à mesure qu'il est plus proche de la terre.

Dans les objets qui ne sont éclairés que du jour naturel, c'est-à-dire sans effet du soleil, comme, par exemple, dans une figure debout, le haut est toujours plus fort dans ses ombres que ne l'est la partie d'en bas, parce que celle-ci est à portée de recevoir les reflets du pavé et du terrain, dont l'effet diminue à mesure qu'il s'éloigne de sa cause et fait place à des masses qui montent en brunissant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence, car il est d'un usage universel; en le suivant, votre figure paroîtra être réellement debout; en le négligeant, elle aura l'air de tomber à la renverse. Ce défaut est bien plus commun qu'on ne croit, et même assez peu aperçu. Adressez-vous souvent à la nature, vous ne tomberez jamais dans ces inconvénients.

C'est encore l'exacte contemplation de la nature qui vous apprendra à ne point faire porter à vos figures, soit sur le terrain, soit sur quelque autre corps, de grandes ombres de même longueur et toujours aussi brunes sur leur fin qu'à leur commencement; car, pour la longueur des ombres, vous sentez qu'elle se doit régler selon le point d'où l'on fait partir la lumière. Si le jour vient du haut, l'ombre doit être courte; si la lumière est basse, l'ombre doit être allongée, c'est une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les sujets dont la scène est en plein air et qui indique déterminément certaines parties du jour. La lumière du midi se doit caractériser par les ombres courtes, celle du matin et du soir par les ombres longues; et quant au ton trop égal que plusieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne sont très fortes que contre ce qui est posé à terre; qu'immédiatement après elles commencent à se dégrader, ce qu'elles continuent de faire insensiblement et jusqu'au bout, à cause de la lueur qui règne partout où il fait jour, principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec cette distinction cependant que cette dégradation est beaucoup moins marquée dans les ombres des objets qui sont éclairés par le soleil.

Toutes ces choses, encore une fois, veulent être vues dans la nature pour être rendues avec cette justesse que l'on aime tant

à trouver dans un bon ouvrage ; elles ne peuvent être suppléées par la pratique, quelque rompu qu'on y soit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains paysages qu'on reconnoît aisément avoir été faits d'après nature, mais où les figures sont comme postiches, parce que le peintre les y a ajoutées dans son cabinet. Si, en peignant ses terrasses, il avoit eu l'attention de les placer et de les voir dessus, il leur auroit donné leur ton juste, et à leurs ombres la force et la couleur marquées par la nature. On a beau faire, je ne cesserai de le répéter, la réminiscence ne donne jamais ces vérités exactes qui font la perfection de l'art. On ne la peut attendre que d'un examen continuel de la nature; si l'on vouloit bien s'attacher à l'épier soigneusement dans tous ses effets, l'on feroit des choses surprenantes et d'une vérité à tromper.

Je ne finirai pas sans dire un mot d'une autre pratique que M. de Largillière regardoit comme très défectueuse : c'est celle que plusieurs maîtres de son temps suivoient pour voir à mettre ensemble des objets qui, dans leurs tableaux, devoient occuper différents plans et faire opposition les uns contre les autres. Ce qu'il trouvoit à redire dans la façon de faire de ces maîtres, étoit qu'en leur voyant prendre le modèle pour peindre d'après les figures qu'ils vouloient mettre, soit sur le premier plan, ou sur le second, ou même sur le troisième, ils le posoient toujours devant eux à la même distance.

Le premier inconvénient qui en arrivoit étoit qu'ils voyoient toujours leurs modèles éclairés du même ton; mais ils remédioient à cela en les colorant par estime suivant l'idée qu'ils avoient de la dégradation qu'ils vouloient donner à leur tableau, ou pour mieux dire, ils croyoient y remédier, car il est aisé de concevoir que cette estime n'étoit pas toujours assez juste pour n'être pas quelquefois sujette à mécompte. Quand cela arrivoit, et qu'une figure placée dans l'éloignement se trouvoit trop ardente de coloris ou trop grise, suivant le préjugé où l'on étoit, l'on disoit de sang-froid : Je vais éteindre un peu ou je vais réveiller un peu cette figure; et comme c'étoit ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle péchoit pour avoir été vue de trop près, on se mettoit à la salir par quelques teintes grisâtres dont on la glaçoit. Cela fait, on étoit content de soi et l'on se persuadoit l'avoir mise dans son vrai

ton; mais ceux dont les yeux étoient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs distances, et à chercher cette couleur dans la nature, étoient fort loin d'en juger de même. Ils ne se souvenoient point d'avoir vu dans la nature de ces mêmes couleurs grises ou violettes, qu'ils voyoient employer ainsi pour enfoncer les objets du tableau. Ils se rappeloient, au contraire, ces couleurs fuyantes, si douces, si agréables, si participantes de l'air, couleurs qui ne se peuvent décrire et qu'on ne peut bien apprendre à connoître que par cette étude de comparaison à laquelle vous voyez que mon sujet me ramène toujours. Et comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? C'est en posant deux modèles à une distance convenable pour évaluer au juste la véritable couleur de l'un et de l'autre, et en vous accoutumant à voir les autres objets de la nature dans le même esprit. Voilà le grand secret de cette perspective aérienne qui n'est pas moins essentielle pour la perfection de notre art que ne l'est la perspective qui ne regarde que le trait.

Le second inconvénient qui naît de cette pratique est que cette manière de voir le modèle à distance pareille, à quelque place que soit destinée la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal et trop prononcé partout. L'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, et cet effet ne les caractérise guère moins que l'affoiblissement de la couleur. Or, en imitant le naturel, le nez dessus, il n'est presque pas possible de lui donner cet air vague et flou que lui donne le volume d'air qui est entre nous et lui, quand nous le voyons de loin. C'est donc encore une raison qui fait que pour le bien voir, en ce cas, il faut le voir à une distance convenable.

Que de choses n'y auroit-il pas à dire encore sur cette matière, si l'on vouloit la suivre dans toutes ses parties! Mais il est temps que je m'arrête; je crains même que je n'aie que trop abusé déjà de la patience de cette illustre Compagnie, en parlant devant elle si longtemps de choses qu'elle sait mieux que moi; mais je compte sur ses bontés; elle m'en a donné des marques si touchantes, que je me regarderois comme un ingrat si je pensois autrement. Je suis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici; elle ne les aime pas moins que moi, elle

les regarde comme ses plus chères espérances et les objets de ses plus tendres soins. Elle ne leur demande, avec moi, pour tout retour, que la docilité et l'application nécessaires pour en faire des hommes d'un mérite distingué, dignes des grâces que notre auguste protecteur répand sur eux avec tant d'abondance.

Jeunesse, qui m'écoutez, donnez-nous la satisfaction de nous prouver votre parfaite reconnoissance par vos succès.

COMMENTAIRE

Oudry donna lecture de ce discours en séance de l'Académie, le samedi 7 juin 1749. Charles-Antoine Coypel, directeur, répondit à Oudry en ces termes :

« Monsieur, l'ouvrage que vous venez de nous communiquer fait connoître en vous trois choses également estimables et très difficiles à rencontrer, même séparément. Nous sommes frappés de la solidité de vos principes; nous ne pouvons assez louer la générosité avec laquelle vous nous faites part de vos plus profondes méditations, et vous nous avez attendris par ce sentiment de reconnoissance si digne et si rare qui vous porte à renvoyer à votre illustre maître tout l'honneur que dans ce moment vous devez au moins partager avec lui.

« Pour profiter, Monsieur, comme vous avez fait, des leçons de cet excellent homme, il ne suffisoit pas de la docilité avec laquelle vous les écoutiez; il falloit, pour en connoître tout le prix, ce goût et cette conception vive et facile que le ciel n'accorde pas à tous; il falloit, enfin, être né pour devenir un jour ce que vous êtes.

« Je le dis encore, Monsieur, votre dissertation est à la fois l'ouvrage d'un peintre consommé dans son art, d'un académicien zélé et, qui plus est encore, d'un galant homme. Non seulement elle instruit nos élèves des moyens qu'ils doivent employer pour mériter de nous succéder un jour, mais aussi de ce qu'ils auront à faire s'ils veulent reconnoître les soins que nous prenons pour leur avancement.

« Je plaindrois celui d'entre eux qui vous auroit écouté sans être échauffé du désir de mettre en pratique ce que vous venez de dire sur notre art; et je le mépriserois si, vous ayant entendu parler du célèbre M. de Largillière, il ne sentoit pas à quel point nous nous honorons nous-mêmes en publiant ce que nous devons à ceux qui nous ont formés.

« Nous espérons, Monsieur, que vous ne vous en tiendrez pas là et que vous voudrez bien mettre en ordre d'autres idées qui sont éparses dans votre portefeuille. Vous n'avez plus à vous défendre sur le peu d'habitude où vous êtes de coucher vos idées par écrit ; vous venez de nous prouver que Despréaux a eu grande raison de dire dans son *Art poétique :*

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Nous lisons, en outre, sur les registres de l'Académie :

« Aujourd'hui samedi, 7 juin, l'Académie s'étant assemblée pour les conférences, M. Oudry, professeur, les a ouvertes par la lecture d'une dissertation sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres.

« Cet ouvrage, qui renferme d'excellents principes sur la partie du coloris et sur celle de l'intelligence des masses, a été goûté unanimement par la Compagnie, qui en a remercié l'auteur par un discours que M. Coypel lui a adressé, lequel sera couché sur le registre à la suite de la présente délibération. »

La conférence d'Oudry sur *La manière d'étudier la couleur* et la réponse de Coypel ont été publiées dans le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire,* 3e année, 1844, p. 33-52.

JEAN-BAPTISTE OUDRY

PEINTRE

(1686-1755)

SUR

LA MANIÈRE DE PEINDRE

ANALYSE DE LOUIS GOUGENOT

SOMMAIRE : La peinture à sec. — Application des vernis. — Peinture *a fresco* — Des glacis. — De la représentation des plumes et des cheveux. — L'Académie sait gré à Oudry de ses études sur le choix des couleurs et sur leur application.

Les ouvrages sortis de la plume de J.-B. Oudry sont dignes de fixer notre attention. Quel plaisir ne fit pas à l'Académie la lecture de ses deux conférences, qui y furent regardées comme les fruits de la plus profonde méditation et de la théorie la plus savante ?

L'une contenait des *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres;* tout le monde fut frappé de la solidité de tous ces raisonnements à l'aide desquels il y dévoila et établit ces excellents principes dont la pratique est difficile [1].

L'autre conférence concernait les soins que l'on doit apporter en peignant. L'Académie, à la vérité, ne goûta pas unanimement le moyen qu'il y indiquoit pour peindre à sec, à l'aide d'une couche presque imperceptible de vernis, qu'il passoit (pour me servir de ses propres termes) non pas sur une préparation vieille faite, mais dès qu'elle pouvoit recevoir le vernis et prendre corps avec le dessus pour faire ensuite plus facilement des glacis et rendre avec plus de légèreté certains objets, tels que la plume et les cheveux. Ce moyen parut au plus grand nombre contraire à la maxime générale que l'on

1. Voy. plus haut, le texte de ce discours, page 378.

doit tout peindre en pleine couleur. Néanmoins, on lui sut universellement gré des recherches qu'il avoit faites tant sur les soins que l'on doit apporter dans le choix des couleurs et autres matières, que sur les procédés que l'on doit tenir en les employant.

Ce qui met le sceau au mérite de ces deux écrits, c'est qu'ils se soutiennent également à une lecture réfléchie. On y remarque partout une grande clarté, une énergie dans les termes qui annonce l'artiste éclairé et plein de son sujet, une manière de rendre ses idées qui n'appartient qu'à lui, et une modestie sincère qui lui fait tout rapporter à son maître.

COMMENTAIRE

La conférence d'Oudry sur *La manière de peindre* fut lue le 2 décembre 1752. Ce ne fut pas Oudry qui en donna lecture, mais le secrétaire de l'Académie, qui consigna sur le procès-verbal le sujet du discours. Il le désigne en ces termes :

« Discours fait par M. Oudry sur la pratique de la peinture et ses trois procédés principaux : ébaucher, peindre à fond et retoucher. »

Il faut convenir que la brève analyse de Gougenot ne laisse guère pressentir un plan de cette importance; mais le texte d'Oudry n'a pas été conservé.

Le résumé que nous publions a paru pour la première fois dans les *Mémoires des Académiciens*, tome II, p. 381.

LOUIS GALLOCHE

PEINTRE

(1670-1761)

SUR

LE DESSIN. — LA COULEUR. — LES ŒUVRES DES MAITRES

Analyse de Louis GOUGENOT

SOMMAIRE : Qu'il faut aimer l'antique. — Les préceptes des anciens sont sans appel. — Utilité de l'étude de l'anatomie. — Du modèle vivant. — Le clair-obscur. — L'étude des maîtres. — Carlo Maratti. — De La Fosse. — Qu'il ne faut point se hâter de laisser le crayon pour le pinceau. — Les hachures. — Itinéraire d'un artiste en Italie.

A quatre-vingts ans, Galloche forma divers projets de travail, mais sa main tremblante se refusa à leur exécution. Dès cet instant, il tourna ses vues du côté de l'avancement de la jeunesse, et composa pour nos élèves cinq conférences dont la lecture fut faite à l'Académie, et dans lesquelles il développa toute la théorie de son art. Pour en connoître le mérite, qu'il nous soit permis d'en faire le précis et d'en rapporter quelques traits.

La première a pour objet le dessin. Après en avoir expliqué les vrais principes, M. Galloche conduit les élèves à l'étude de l'antique, et leur en fait sentir toute l'importance en ces termes :

« L'antique est sans doute une des plus solides bases de nos connoissances; c'est un guide sûr pour arriver au sublime. Que ne puis-je inspirer l'amour de cette étude indispensable, autant que je le souhaite! Quelle source de beautés ! Elles consistent principalement dans le juste rapport entre les parties qui constituent la figure humaine d'une belle proportion dans les deux sexes; ce sont des conventions faites entre les artistes les plus célèbres de l'antiquité. Les peintres et les

sculpteurs de ces temps reculés se sont fondés sur les mêmes principes : les derniers siècles sont redevables à ces grands hommes de leurs découvertes, et aucune personne raisonnable et instruite n'en appelle. L'ignorance seule peut s'arroger ce droit. »

Recommandant ensuite que l'étude du dessin soit secondée de celle de l'anatomie, M. Galloche ajoute :

« Comme il s'agit, pour acquérir un bon goût de dessin, de ne point perdre de vue les belles formes de l'antique, ce n'est pas simplement l'étude de l'anatomie sur un squelette et un cadavre que je veux recommander ; elle doit avoir précédé, et l'on ne doit pas se flatter d'avoir fait un grand chemin, si l'on n'a étudié que la nature morte. On a vu des peintres, sachant bien l'anatomie de cette manière, néanmoins, faute de goût, dessiner misérablement : c'est l'anatomie vivante, c'est la connoissance du mouvement des muscles dans toutes les actions, et principalement dans celles qui sont très animées, dont nous avons le plus de besoin. »

Dans la seconde conférence, M. Galloche conseille aux élèves, après s'être appliqués à l'étude du dessin, de s'adonner ensuite aux principes de la couleur ; il leur indique pour cela deux routes, dont l'une conduit à l'autre. La première a pour but la connoissance du clair-obscur. Indépendamment de la couleur propre des objets, et pour apprendre à rendre les fuyants, les rondeurs et les reflets, il exige qu'ils commencent par peindre en grisaille des objets blancs, tels que des têtes et des figures antiques. La seconde route qu'il leur propose est de se disposer à peindre des objets variés de couleur, en copiant des tableaux des meilleurs maîtres. Il a tant de confiance dans ce dernier moyen, qu'il invite les élèves à l'employer pour se perfectionner, même lorsqu'ils seront avancés dans la carrière de la peinture. Il leur cite l'exemple de Carle Maratte qui, dans un âge très avancé, alloit au Vatican étudier d'après Raphaël, pour entretenir, disoit-il, commerce d'esprit avec ce sublime génie, et celui de Lafosse, qu'il avoit trouvé, à pareil âge, copiant une esquisse coloriée d'après le Giorgione. Il auroit pu se citer lui-même, lui qui, à l'âge de soixante-dix ans, alloit copier au palais du Luxembourg un tableau de Van Dyck.

Il y donne aussi aux jeunes gens divers avis pour diriger leurs études, et blâme les erreurs dans lesquelles ils tombent en étudiant. Il leur recommande surtout, avant de faire succéder le pinceau au crayon, de s'attacher à ce que leurs études dessinées soient d'une exécution juste.

« Je n'admettrois pas, dit-il, ces manières d'habitude, qui séduisent l'œil dans le dessin, sans diriger vers son vrai but, qui est de conduire à peindre, je veux dire ce bel arrangement de hachures qui, n'étant chez quelques praticiens bornés que l'ouvrage de la main, ne signifient pas plus que de grands mots placés dans le discours, au lieu de la véritable expression, qui doit être une et simple. »

Les trois dernières conférences de M. Galloche contiennent des remarques sur les tableaux de grands maîtres. On y trouva partout une critique sage, judicieuse et mesurée.

Enfin il termine la dernière par tracer aux élèves qui vont en Italie la route de leur voyage pittoresque. Il leur conseille, après avoir étudié Raphaël à Rome, et les Carrache, soit à Rome, soit à Bologne, d'aller puiser les principes du Titien à Venise, et, lorsqu'ils auront acquis des ailes assez fortes pour voler d'eux-mêmes, sans risquer de s'égarer, de finir par l'étude du Corrège à Parme.

COMMENTAIRE

Cette analyse se rapporte à des conférences lues par Galloche les 6 juin 1750, 3 juin 1752, 7 avril et 7 juillet 1753. Il y en eut cinq, au dire de Gougenot. Nous ne trouvons trace que de quatre conférences sur les registres. L'artiste se fit suppléer par Desportes pour sa lecture du 7 juillet 1753. Au cours de l'une de ses conférences, Galloche rapporta une anecdote que relève Gougenot dans sa notice sur l'académicien.

« Malgré tout le savoir qu'avoit M. Galloche, écrit-il, personne n'étoit plus docile que lui à recevoir les avis qui lui étoient donnés, même de la part de ceux qui n'avoient aucune connoissance de son art, et à en profiter quand il les trouvoit fondés. Il n'ignoroit point le peu de notions qu'avoit son père en cette partie. Cependant, sur l'observation qu'il lui fit que, dans ses deux tableaux (saint Benoît faisant miraculeusement revenir une cognée sur l'eau, et sainte Scolastique qui obtient

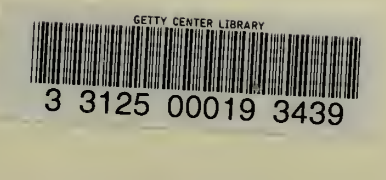
du ciel une pluie accompagnée de tonnerre pour empêcher saint Benoît de partir et de la quitter), les habits des bénédictins ne lui paroissoient pas assez noirs, il se détermina à copier deux tableaux de Van Dyck représentant des personnes vêtues en noir, et il retoucha incontinent après les robes de ses bénédictins, qui gagnèrent beaucoup pour l'effet et devinrent telles que son père les désiroit. Il nous apprend lui-même cette anecdote dans une de ses conférences. »

Nous empruntons le travail de Gougenot, secrétaire de l'Académie de Peinture, aux *Mémoires inédits des Académiciens*, tome II, p. 291 et 297.

TABLE DES MATIÈRES

FIN.


A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit 7 à Paris


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00019 3439

